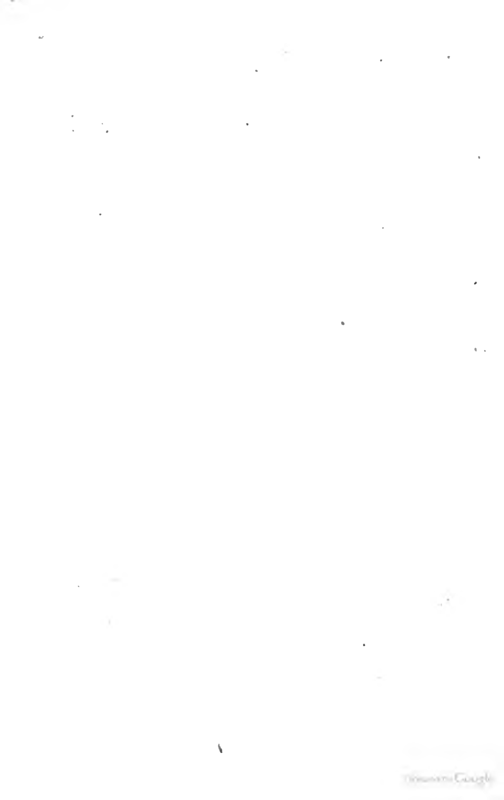


Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin

Giovanni Morelli



DIE WERKE
ITALIENISCHER MEISTER

IN DEN GALERIEN

VON

MÜNCHEN, DRESDEN UND BERLIN.

EIN KRITISCHER VERSUCH

VON

IVAN LERMOLIEFF.

AUS DEM RUSSISCHEN ÜBERSETZT

VON

DR. JOHANNES SCHWARZE.



LEIPZIG 1880.
VERLAG VON E. A. SEEMANN.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



Vorwort.

Als ich mit meinen Kunſtſtudien in Siena ſo ziemlich zu Ende war und im Begriffe ſtand, nach dem nahegelegenen Kloſter von Montoliveto zu gehen, um daſelbſt an den Fresken des Signorelli und des Sodoma meinen Geiſt zu erfriſchen und dieſe zwei hervorragenden Geſtalten in der italieniſchen Kunſtgeſchichte mir noch ſchärfer einzuprägen, ereilte mich plötzlich ein Brief, der mich nach meiner Heimath, nach dem „heiligen Ruſsland“ zurückrief. Meine Freunde machten mir von neuem einen Vorwurf daraus, daſs ich ſo lange im Süden, in einem Lande morſcher Sitten verweile, ſtatt mich an dem Kulturkampfe, der in der Heimath doch endlich ausgebrochen ſei, zu betheiligen.

Der Vorwurf war hart, aber doch nicht ganz unverdient, und ſo machte ich mich alsbald auf nach dem Norden.

Es kam mir zwar ſchwer an, ich geſtehe es offen, das ſonnige Italien, wo ſich's am Ende doch ſo frei leben läſst, früher zu verlaſſen, als es in meinen Wünſchen lag, da ich meine Lehrzeit in der Kunſtwiſſenſchaft noch lange nicht als abgeſchloſſen betrachten durfte. Ich tröſtete mich indeſs mit

dem Gedanken, daſs am Ende all unſer Wiſſen und Können doch nur Stückwerk ſei und bleibe, und daſs Verſäumtes ſich wohl auch ſpäter nachholen laſſe.

Diesſeits der Alpen angelangt, konnte ich nicht umhin, den Galerien von München, Dresden und Berlin einen Beſuch zu widmen; hatte ich doch dieſe drei in mancher Beziehung höchſt intereſſanten Kunſtſammlungen ſchon ſeit Jahren nicht mehr geſehen. Es reizte mich zudem, die von mir in Italien geſammelten Kenntniſſe in der Kunſtgeſchichte an den italieniſchen Bildern jener Sammlungen zu erproben.

Der Kampf auf der Balkanhalbinſel war eben ausgebrochen; um meine Abweſenheit vor mir ſelbſt zu entſchuldigen, tröſtete ich mich mit dem Gedanken, daſs ja der Kulturkampf allenthalben geführt werden könne, ja, daſs es ſelbſt in den Bildergalerien gar manchen Türkenſchädel abzuſchlagen gäbe; und ſo ging ich mit einigermaſsen beruhigtem Gewiſſen an meine Arbeit.

Meine „kritiſchen Auslaſſungen und Bemerkungen" machen nicht den mindeſten Anſpruch darauf, irgendwie Vollkommenes zu bieten. Meine Noten ſind vor den Bildern ſelbſt, currenti calamo, und urſprünglich ohne alle Abſicht auf Veröffentlichung gemacht; auch bin ich mir ſelbſt wohl bewuſst, daſs meine oft ſehr kühnen Urtheilsſprüche nicht als das letzte Wort gelten können, das über dieſes oder jenes Bild ausgeſprochen werden mag.

In Petersburg bot ſich mir die Veranlaſſung, einem älteren, beſonnenen Freunde einiges aus meinem kritiſchen Notizbüchlein mitzutheilen, und dieſer forderte mich dringend auf, wie das bei Freunden gewöhnlich ſo zu gehen pflegt, meine Studien doch zu Nutz und Frommen der Anfänger in der Kunſtforſchung der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Ich konnte nur erwidern, daſs ich nicht die mindeſte Luſt verſpüre, in dieſer Weiſe meine Eitelkeit auf die Probe geſtellt zu ſehen, andererſeits aber ernſtlich befürchten müſſe, mit meinen langweiligen Schulexercitien vor dem kunſtliebenden Publikum mich geradezu lächerlich zu machen.

Aber mein Freund liefs fich nicht abweifen. Lächerlich ift nur der Zwerg, der fich duckt, wenn er unterm Stadtthor durchgeht, fagte er mit väterlichem Wohlwollen, du aber willft doch kein Riefe fein und geberdeft dich ja auch nicht als ein folcher. Es mag vielleicht wahr fein, was du mir da entgegneft, dafs man im gelehrten Deutfchland, in Frankreich und England alles das fchon längft und viel beffer wiffe, fo dafs die grundgelehrten Herren in jenen Ländern auf deine kritifchen Studien vielleicht mit mitleidigem Lächeln herabfehen werden. Aber darüber beruhige dich, denn jene Herren werden dein Buch kaum lefen. Du widmeft es vielmehr deinen jungen Landsleuten, welche, ehe fie fich an's Studium der Kunftgefchichte felbft machen, vorerft die Grammatik der Kunftfprache zu erlernen haben. Solchen jungen, noch unerfahrenen und unverdorbenen Leuten werden gewifs diefe von dir, wie ich fehe, mit fo vielem Eifer und Ernfte gemachten Vorftudien von einigem Nutzen fein können. Mufs doch in allen Zweigen menfchlichen Wiffens die Praxis mit der Theorie Hand in Hand gehen, ja diefe aus jener fich herausbilden. Hingegen die Dinge, welche wir mit Vorurtheilen betrachten, fehen wir entweder gar nicht, oder aber in einem falfchen Lichte. Ehe man alfo fich unterfangen darf, die Gefchichte irgend einer Kunftfchule in ihrem ganzen Umfange erfaffen zu wollen, mufs man doch gelernt haben, wie man das einzelne Kunftwerk anzufehen habe, um vorerft fagen zu können, ob es überhaupt echt oder unecht, ob in diefem oder jenem Lande entftanden, ob zu diefer oder jener Schule gehörig fei und endlich, ob es von diefem oder jenem Meifter herrühre. Das, was in einem Kunftwerke uns vor allem intereffirt und packt, ift fchliefslich der Menfch felbft, der darin fteckt. — Diefe und ähnliche Zureden meines Petersburger Freundes vermochten indefs nicht, mich zu überzeugen, dafs eine folche Publikation von Nutzen fein könnte. Auch verliefs ich bald die Refidenz, um mich auf ein Landgut, Gorlaw, in der Nähe von Cafan, wo man mich fchon längft erwartete, zurückzuziehen.

Hier erhielt ich eines Tages nicht lange nach meiner Ankunft einen ganz unerwarteten Befuch. Es meldeten fich zwei ältere, mir feither unbekannte Herren, der eine grofs und blondhaarig mit ftarken Backenknochen, der andre klein, fchwarzhaarig und zahnlos, und erklärten in für mich fehr fchmeichelhaften Ausdrücken, dafs fie, von meiner Rückkehr in's Vaterland durch die öffentlichen Blätter unterrichtet, fich die Freiheit genommen, mich aufzufuchen, da fie in Erfahrung gebracht hätten, dafs ich mich fowohl in Deutfchland als in Italien vielfach mit Kunftftudien abgegeben hätte, und da fie über manches mich fpeciell um Rath zu fragen wünfchten. Ich antwortete, dafs ich mich zwar nicht in der Lage fühle, Andern Rath zu ertheilen, dafs ich aber doch gern in allem, wozu meine Kenntniffe hinreichten, ihnen als meinen lieben Landsleuten zu Dienften ftehen würde.

Der jüngere, Blonde, ein Mann flavifcher Raçe, fagte mir nun unverhohlen, er habe lange Jahre hindurch als politifcher und literarifcher Correfpondent mehrerer in- und auswärtiger Zeitungen fein Brod fich verdient, doch habe er es fatt bekommen, feinen Geift und feine Zeit mit fo unfruchtbarer Arbeit zu zerfplittern, um fo mehr, als ein politifcher Schriftfteller gegenwärtig in Rufsland fehr auf feiner Hut fein müffe. So fei er willens, da fein Stil allgemein gerühmt werde, Arbeiten über Kunft und Kulturgefchichte zu übernehmen, indem diefe Wiffenszweige gegenwärtig auch in Rufsland fehr beliebt zu werden anfingen. Zunächft möchte er eine Kulturgefchichte des italienifchen Volks, für die Mittelklaffen berechnet, zu Papier bringen. Es wäre ihm dabei hauptfächlich darum zu thun, den Beweis zu liefern, dafs die ganze Kultur des modernen Europa von der flavifchen Raçe ausgegangen fei. Er bäte mich daher, ihm gütigft fagen zu wollen, welches nach meiner Anficht die beften, ergiebigften Quellen feien, aus denen er für fein Unternehmen fchöpfen könne.

Ein fchönes Unternehmen, fagte ich kopfnickend zu dem Patrioten und wandte mich feinem Genoffen, einem Manne tatarifchen Geblüts, zu, der mir verblümt zu verftehen gab,

daſs er eigentlich das Zimmermalen erlernt habe, mit dieſer Kunſt aber im ruſſiſchen Reiche heutzutage kaum noch ſich durchzuſchlagen im Stande wäre. Deſshalb dächte er fürder mit Kunſtſchriftſtellerei ſich abzugeben, da dieſer Artikel in unſern Tagen auch in Caſan ſehr in die Mode gekommen ſei; auch habe er bereits in einer ſehr geleſenen Montagsrevue einen längeren Aufſatz über Michelangelo erſcheinen laſſen, der viel Aufſehen erregt habe, und nun möchte er ganz beſonders und eingehend mit Lionardo da Vinci und Raffael ſich beſchäftigen, um ſich dann mit der Zeit an die Ausarbeitung einer italieniſchen Kunſtgeſchichte zu machen, für welches Unternehmen er auch ſchon den Verleger gefunden zu haben behauptete. Ich möchte ihm freundlichſt mittheilen, welche Werke über italieniſche Kunſtgeſchichte ich ihm zur Ausbeutung vornehmlich empfehlen könne. Sind ſie denn der italieniſchen Sprache mächtig? erlaubte ich mir den kühnen Mann zu fragen. Nein, antwortete er mir, etwas betroffen über dieſe Frage, italieniſch verſtehe ich nicht, doch deutſch, finniſch und auch etwas franzöſiſch.

Ich muſste innerlich lachen, ſowohl über den angehenden Kulturhiſtoriker wie über den friſchgebackenen Kunſtſchriftſteller, zuckte mit den Achſeln und lieſs die arg Getäuſchten ihres Weges ziehen. Dabei kamen mir die dringenden Ermahnungen meines Petersburger Freundes wieder in den Sinn, und ich gewann mehr und mehr die Ueberzeugung, daſs er doch vielleicht nicht ſo ganz Unrecht habe. So entſchloſs ich mich denn, meine kritiſchen Studien der Oeffentlichkeit zu übergeben.

Ich bin zwar im voraus überzeugt, daſs die etwas vorlaute und dreiſte Art, mit der ich manches von alten und neuern Kunſtpäpſten heilig geſprochene Bild mit dem kalten Hauche des Zweifels berühre, bei den Schriftgelehrten und Orthodoxen, falls dieſelben die Aufſätze leſen ſollten, Anſtoſs erregen wird, und daſs mein Haupt vor ihrem Bannſtrahle nicht ſicher iſt. Indeſs hoffe ich, daſs der Unwille dieſer weiſen Männer mich nicht ganz und gar vernichten wird. Ich

halte es mit dem Grundſatze, daſs der Zweifel der Grund aller Erkenntniſs iſt. Die Meinungen wechſeln mit den Menſchen, Irrthümer und Vorurtheile kommen und vergehen, und verdienſtlich iſt am Ende auch der kleinſte Schritt, der uns der Wahrheit näher führt.

Das an Umfang und Inhalt bedeutendſte Werk über die Malerei in Italien iſt unſtreitig: A new Hiſtory of Painting in Italy, in 3 Bänden, London 1866, mit den Fortſetzungen: A Hiſtory of Painting in North-Italy (1871), in zwei Bänden, von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaſelle, und: Tiziano, la sua vita ed i suoi tempi, di G. B. Cavalcaſelle e J. A. Crowe, in zwei Bänden, 1877. Dieſe ſieben Bände ſind im civiliſirten Europa allgemein bekannt und bilden die Grundlage alles Studiums über italieniſche Malerei, nicht nur in England, Deutſchland und Frankreich, ſondern auch in Ruſsland. Das Werk enthält die Reſultate aller neuern Specialforſchungen und iſt überdies mit dem gröſsten Fleiſse und einer ſehr anzuerkennenden Beleſenheit abgefaſst. Dabei hat es vor allen andern italieniſchen Kunſtgeſchichten den Vorzug, nicht von einem Manne allein, wodurch ein Buch über Kunſt immer einſeitig wird, ſondern von zwei ebenbürtigen Geiſtern verfaſst zu ſein, von denen der eine der germaniſchen, der andere der lateiniſchen Raçe angehört. Die in dem Werke niedergelegten Urtheile und Anſchauungen erhielten ſomit eine Baſis, welche alle Nationalitätsvorurtheile verſchwinden macht.

Man kann ſich deſshalb nicht wundern, daſs das Werk überall in beſtem Rufe ſteht, ja daſs die Urtheile der berühmten Verfaſſer über italieniſche Kunſtwerke allenthalben für entſcheidend und endgiltig angeſehen werden. — Wenn ich nun auch die Vorzüge, welche die Arbeiten der Herren Crowe und Cavalcaſelle auszeichnen, vollkommen anerkenne, ſo konnten mich dieſelben doch nicht abhalten, in nicht wenig Fällen abweichender Meinung zu ſein, und dieſe abweichenden Meinungen zu begründen, iſt der Hauptzweck dieſer kritiſchen

Studien. Die Urfache folcher Meinungsdifferenzen fcheint mir im Wefentlichen in der Methode des Studiums zu liegen, in der ich von der Art der beiden berühmten Kunftkritiker abweiche. Meine Anfchauungen und mein Urtheil über die einzelnen Maler beruht lediglich auf dem Studium ihrer Werke, und zwar nicht etwa blofs eines oder weniger, fondern fo vieler, als es mir zu prüfen eben möglich war. Dagegen habe ich, abgefehen von den hiftorifchen Daten, blutwenig aus Büchern entnommen, da ich fchon früh zu der Einficht gekommen war, dafs aus Büchern über Kunft fehr wenig zu lernen ift, die meiften vielmehr unfern Sinn für die richtige, lebendige Kenntnifs der Kunft eher abftumpfen und lähmen, als verfeinern und beleben. In diefer meiner Abgeneigtheit gegen das literarifche Studium liegt, wie fchon bemerkt, vermuthlich der Grund, dafs meine Forfchungen mitunter zu anderen Ergebniffen als die Forfchungen der Herren Crowe und Cavalcafelle führen. Ich bin jedoch weit entfernt, mein Urtheil für unfehlbar zu halten oder den wohlverdienten Ruhm der beiden berühmten Kunftkritiker zu fchmälern. Wenn ich die beiderfeitigen Urtheile über ein und denfelben Gegenftand einander gegenüberftelle, fo gefchieht es eben nur, weil ich meinem eigenen Wiffen keine abfolute Geltung beimeffen will, vielmehr die Controverfen einer eingehenden Prüfung der Fachgelehrten und Kenner unterbreiten möchte.

Auch darf ich wohl die Hoffnung ausfprechen, dafs felbft die berühmten Verfaffer der «New Hiftory of Painting in Italy», falls ihnen diefe befcheidenen kritifchen Studien unter die Augen kommen follten, dem tatarifchen Kunftbefliffenen es nicht verargen werden, wenn er ihre Meinung nicht immer getheilt hat, und dafs fie jene Freiheit in der geiftigen Republik, die er felbft fowohl ihnen als allen andern Fachgenoffen gönnt, auch ihm zugeftehen werden. Als ein abgefagter Feind aller Rechthaberei und Polemik möchte ich hier noch die Erklärung abgeben, dafs ich, im Bewufstfein der geringen Bedeutung, welche diefe kritifchen Studien beanfpruchen können, auf polemifche Einwendungen, die öffentlich dagegen

erhoben werden sollten, keine Antwort geben werde. Das Leben ist zu kurz und die Zeit zu kostbar, als dass ich sie auf eine so unerquickliche Polemik zu verwenden geneigt wäre, wie sie auf dem Gebiete der Kunstgeschichte leider tagtäglich geübt wird. Wer aber meine Experimentalmethode nicht nur nicht verwerflich findet, sondern in ihr ein Mittel sieht, um mit der Zeit aus dem leidigen Kunstdilettantismus heraus zu einer Kunstwissenschaft zu gelangen, der nehme das Kreuz auf seine Schulter und folge mir nach. Wem hingegen meine Methode als gar zu materialistisch und eines erhabenen Geistes unwürdig erscheint, der lasse den Ballast dieser Arbeit ruhig unangetastet und steige in dem Luftballon der Phantasie leicht und rasch zu höhern Sphären. Des Beifalls der staunenden Menge wird er um so sicherer sein.

Gorlaw, den 20. Juli 1877.

Ivan Lermolieff.

INHALTSVERZEICHNISS.

Verzeichniss der Abbildungen.



I. MÜNCHEN.

Ich weiß, daß mein verftorbener Freund Otto Mündler diefe Sammlung einer kritifchen Befprechung unterworfen hat. Ich habe diefelbe nicht lefen wollen, um mich nicht durch die Urtheile eines Andern in meinen eigenen beirren zu laffen, zumal da ich die größte Achtung vor dem reichen Wiffen und dem eindringlichen Blicke Mündler's habe. Sein „Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre" — 1859 — ift in gar mancher Beziehung ein Mufter von Kunftkritik, und ich zweifle nicht, daß felbft die hervorragendften Kunftkritiker unferer Tage, die berühmten Herren Crowe und Cavalcafelle, geftehen werden, in jenem Büchlein gar manchen Fingerzeig für ihre eigenen Forfchungen und Bilderbeftimmungen gefunden zu haben. Mündler war eine echte Künftlernatur, fenfitiv, naiv, für alles Schöne empfänglich, des höchften, reinften Enthufiasmus fähig. Ja, fein Enthufiasmus fpielte gar manches Mal, wovon ich viele Beifpiele anführen könnte, dem Kritiker üble Streiche. Zu feiner Zeit jedoch gab es wohl fchwerlich jemanden, der mit den Werken italienifcher Kunft vertrauter gewefen wäre, fie beffer zu würdigen gewußt hätte, als er. Wie kam es aber, daß es diefem feinbegabten, mit wahrer Leidenfchaft der Kunft nachforfchenden Manne doch

nicht gelungen ist, so manchem selbst groben Irrthume in seinen Urtheilen auszuweichen? Meinem Dafürhalten zufolge kam dies daher, daß Mündler sich allein auf sein freilich enormes Gedächtniß, auf seine große Intuitionsgabe verlassen mußte, in seinen Forschungen aber keine Methode befolgte; und ohne diese wird die bestorganisirte Natur, der geübteste Kennerblick stets in seinen Urtheilen schwanken und niemals seiner Sache ganz gewiß sein. Diese Methode nun kann, wie ich glaube, nur die experimentale sein, welche von dem großen Galileo Galilei und Baco an bis auf Volta und Darwin zu den herrlichsten Entdeckungen geführt hat. Für die Erkenntniß von Kunstwerken kann dieselbe allerdings nur ein Hülfsmittel sein. Die weitaus größte Zahl von Gemälden, um nicht geradezu alle zu sagen, die aus der guten Zeit auf uns gekommen, waren den mannigfaltigsten Restaurationen, welche in den meisten Fällen einem wahren Martyrium gleichkamen, unterworfen;[1]) und wer in einem derartigen Bilde das Antlitz eines Meisters zu erblicken wähnt, hat in den meisten Fällen entweder nur die schwarze Maske, mit der es der Restaurator zu verdecken für gut befunden, vor Augen oder aber ein geschundenes, ganz und gar entstelltes Gesicht. Wie soll man nun bei einer solchen Sachlage noch mit Sicherheit die Hand des Meisters in der Ruine erkennen, wie soll man ein Original von einer Kopie zu unterscheiden im Stande sein? Nur die scharfe Beobachtung der dem Meister eigenthümlichen Formen des menschlichen Körpers kann zu einem angemessenen Resultate führen. Es versteht sich von selbst, daß hierbei nur wirkliche Künstler, d. h. solche, die auf eigenen Füßen stehen, die eine besondere

1) Im vorigen Jahrhunderte begnügte man sich gewöhnlich die Bilder zu übermalen, in neuerer Zeit aber verputzt man sie zuvor, was noch viel ärger ist, zumal bei Gemälden der Venezianer aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

Art der Auffaſſung und des Ausdrucks (Stil) beſitzen, in Betracht kommen können, nicht aber Nachahmer, denn dieſe ſind Nullen in der Geſchichte der Kunſt ſowohl, als in der Geſchichte der Wiſſenſchaft. Langweilig, wie dieſelben zu ſein pflegen, können ſie auch nur für langweilige Leute irgend einen Reiz beſitzen, und auch dieß höchſtens nur ihrer guten Technik halber. — Da ich nun durch vielfache Studien zur feſten Ueberzeugung gekommen bin, daß dieſe meine Experimentalmethode auch manchem jungen Kunſtforſcher von einigem Nutzen ſein dürfte — dieß mag vielleicht auch eine Illuſion ſein — ſo werde ich in dieſen Aufſätzen, wenn ſich gerade die Gelegenheit dazu bietet, durch einige Beiſpiele die Sache, ſo gut es eben geht, näher zu erörtern trachten, nur im Voraus bemerkend, daß das Sehen der den Meiſtern eigenthümlichen Formen nicht ſo leicht iſt, als man vielleicht glaubt, und daß es daher einer langen, ſehr langen Uebung des Auges bedarf, um richtig ſehen zu lernen; gerade wie die Erlernung einer fremden Sprache ja auch Zeit und viele Mühe erfordert.

Ich werde mit den Venezianern beginnen, da von den vielen Malerſchulen Italiens die venezianiſche in der Münchener Pinakothek am zahlreichſten vertreten iſt; ein Umſtand, der ſeinen Grund wohl in dem lebendigen Wechſelverkehr haben dürfte, der einſt zwiſchen Baiern und der Lagunenſtadt Jahrhunderte hindurch beſtanden. Unter venezianiſcher Malerſchule verſtehe ich nun nicht nur diejenige der Stadt Venedig, wie dieß eigentlich ſein ſollte, ſondern begreife darunter, dem allgemein angenommenen Brauche folgend, die Malerſchulen aller jener Völkerſchaften Oberitaliens, die einſt zur Republik Venedig gehört, und welche alleſammt den Einfluß der Hauptſtadt mehr oder minder erfahren haben, ohne daß ſie dadurch ihren ſpeciell heimiſchen Charakter verloren hätten. Dieſen beſonderen Charakter, dieſe eigenthümliche, von der Verſchiedenheit der Race bedingte,

in der einen Provinz fchärfer, in der andern fchwächer ausgeprägte Phyfiognomie der verfchiedenen Malerfchulen Italiens kann man begreiflicherweife nicht in Pinakotheken kennen lernen und ftudiren, da diefe Sammlungen doch meift nur auf eklektifchem Wege zu Stande gekommen find. Man muß ihr vielmehr in dem Lande felbft nachgehen, aus dem fie herausgewachfen, mit dem fie alfo im innigften organifchen Zufammenhange fteht; war doch nirgends in der Welt die Malerei fo fehr Volkfprache wie in Italien. Die Literatur der Italiener hat aus verfchiedenen Urfachen, die hier auch nur anzudeuten nicht der Ort wäre, niemals zu einer volksthümlichen fich zu entwickeln vermocht, die bildende Kunft hingegen ift durch nichts in ihrem vollkommenen Wachsthume geftört worden, ift durch und durch volksthümlich geblieben; fie ift als ein lebendiger Organismus aus dem heimatlichen Boden herausgewachfen und fpricht auch allenthalben die Sprache des Volkes, d.h. den Dialekt. Und diefes Verhältniß der Laut- zur Zeichenfprache, oder, deutlicher gefagt, zwifchen der gefprochenen und der gemalten oder gemeißelten Sprache, zwifchen der Form, in der derfelbe Geift in der Lautfprache, und der Form, in der er fich in der Sprache der Kunft ausdrückt und vernehmen läßt, ich fage dies Verhältniß der einen zur andern Ausdrucksweife ift nicht etwa äußerlicher, fondern urfächlicher Natur.

Man kann diefe heimifche Kunftfprache im Venezianifchen, wo fie nicht, wie anderswo durch die Fremdherrfchaft der Spanier auf Abwege geführt und ihr ein unnationales Gepräge gegeben wurde, vom dreizehnten Jahrhundert bis zu Tiepolo, Canaletto und Longhi herab, vom Keime alfo bis zu ihrem endlichen Abfterben, in ihrer organifchen Entwickelung verfolgen. Canova und David, Carftens und Cornelius haben doch wahrlich nicht, wie die meiften glauben und wie dieß auch Kaulbach auf der Seitenmauer der neuen Pinakothek von München dargeftellt hat, die Kunft der Zopfzeit todtgefchlagen; diefe ift

eines natürlichen Todes geſtorben und war daher ſchon längſt todt, als die obengenannten Herren die ſogenannte neue Kunſt gründeten.

Dieſe Dialektſprache der Kunſt kann man aber, wie ſchon bemerkt, nur im Lande ſelbſt, an Ort und Stelle ſtudiren und kennen lernen: in abgelegenen Dorfkirchen, an Frescomalereien auf Häuſer-Façaden oder auf den Innenwänden von Bauernhäuſern u. ſ. f. Wer z. B. Bergamo beſucht mit den herrlichen Thälern des Serio und des Brembo, der wird dort noch gar manches Gemälde aus der Schule der Boſelli, der Gavazzi, der Scipioni von Averara finden, wird daſelbſt noch auf manche Wandmalereien ſtoßen, die in die erſte Hälfte des XV. Jahrhunderts gehören, und er wird in jenen Geſtalten, in jenen Darſtellungen überall demſelben Charakter begegnen, den er in den Geſtalten und Geberden der Leute auf der Straße, den er ſelbſt in deren Idiom ausgedrückt findet, nämlich dem Charakter eines rüſtigen, einfachen, energiſchen Bergvolkes, das aber nicht immer Feinheit und Anmuth mit der ihm angebornen Kraft und Rüſtigkeit zu vereinen weiß. Denſelben Grundzug wird er nun, wiewohl etwas gemäßigt und verhüllt, auch in den Werken derjenigen Bergamasken Maler und Bildhauer wiedererkennen, die jung ſchon aus ihren heimatlichen Thälern in die Hauptſtadt Venedig zur weitern Ausbildung geſchickt wurden, wie z. B. Palma vecchio, Previtali, Cariani, die beiden Santa-Croce u. a. m.

Das eben Geſagte gilt ganz allgemein für die Entwicklungsgeſchichte aller Kunſtſchulen Italiens, nur wird man bei den Schulen der weniger kunſtbegabten Volkſtämme manche Lücke antreffen, zumal in der Uebergangsperiode von der heroiſchen Kunſtepoche, d. h. der Giottesken, zur wiſſenſchaftlichen, d. h. zu der Epoche, in der das Studium der Linienperſpektive, und ſomit der realen Natur, aufkommt. Die florentiniſche Kunſtſchule iſt in dieſer wie auch in anderer Beziehung die am vollſtändigſten ent-

wickelte und steht darin allen andern Schulen der Welt voran; nach derselben kommt vielleicht die veronesische.

Die venezianische Schule, welche es, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle sehr richtig bemerken, im XIV. und Anfange des XV. Jahrhunderts in der Malerei nie über's Lallen gebracht und erst durch Gentile da Fabriano und Pisanello, und nicht, wie einige deutsche Schriftsteller behaupten, durch den sehr überschätzten Johannes Alemannus, zum reden kam, die Stadt-Venezianer, sage ich, drückten sich dafür in jener Periode um so trefflicher und charakteristischer in Stein aus, in architektonischen und Bildhauer-Arbeiten, und ich brauche hier bloß die Namen des Filippo Calendario, der Brüder delle Massegne und des Meisters Bartolommeo [1]) zu nennen, um auf diesen wichtigen Punkt in der Entwicklung der Kunstsprache aufmerksam zu machen; darf man doch, wenn man einer Kunstschule gerecht werden will, nicht bloß die eine Form des geistigen Ausdrucks in der Zeichensprache, d. h. die Malerei, ausschließlich in Betracht ziehen. In einer spätern Phase der Entwicklung, als die Malerei durch die Vivarini und die Bellini zu voller Blüte kam, d. h. zu Ende des XV. Jahrhunderts, sehen wir dagegen in Venedig die Sculptur von der Malerei zurückgedrängt und von dieser ins Schlepptau genommen, eine Wandlung der Dinge, die sich nicht lediglich auf die Stadt Venedig beschränkte, sondern sich in gleicher Weise in ganz Oberitalien vollzog. Während man z. B. in den Werken der Lombardi und selbst des Alessandro Leopardi bald die Vivarini, bald Giovanni Bellini erkennt, so fühlt man in den Figuren des trefflichen Bildhauers Antonio Riccio von Verona jene veronesische Malerschule durch, aus welcher Riccio's Landsmann, der Maler Liberale, hervorging, (z. B.

---

1) Man vergleiche die Skulpturen am Dogenpalast aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, in S. Marco, den Frari, S. Giovanni e Paolo, Abbazia u. s. w.

in dem Adam und der Eva im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig). Man besehe sich auch die Statuen an den Altären in den Kirchen Verona's. So erkennt man an mancher Sculptur des Alfonso Lombardi[1]) den Geist des Dosso Dossi u. s. f.

Im Mailändischen allein hat die Skulptur sich von der Malerei nicht nur nicht in Schatten stellen lassen (wozu vielleicht die zahlreichen Skulpturarbeiten an und in der Certosa von Pavia und am Dome von Mailand das ihrige beigetragen haben mögen), sondern sie hat dieselbe in mancher Beziehung sogar beeinflußt.[2])

---

1) z. B. in jenen Büsten an der Façade des Palazzo Bolognini zu Bologna.

2) Andrea Solario ist in der Modellirung seiner Köpfe allen andern Zeitgenossen voran; siehe z. B. sein «Ecce homo» in der Sammlung Poldi-Pezzuoli zu Mailand; und diese Meisterschaft möchte er wohl seinem Bruder Cristoforo, dem Bildhauer, zu verdanken haben. Ein Porträt in Basrelief von Cristoforo Solario, il Gobbo, im Museum Trivulzio zu Mailand, macht ganz den Eindruck eines Bildnisses von Andrea Solario. — Auch den Einfluss Amadeo's, des Bildhauers, auf den Maler Bramantino glaubte ich sehr deutlich in einer «Anbetung Christi» oder «Natività» in der Bildergalerie der Ambrosiana wahrzunehmen. Die Herren Crowe und Cavalcaselle wollen zwar jene «Natività» dem Bramantino absprechen, aber, wie ich meine, mit grossem Unrecht. (Bd. II, 32.) Man vergleiche in diesem Bilde z. B. die Form des Ohres, der Hände, den dem Bramantino ganz eigenthümlichen landschaftlichen Hintergrund, mit andern beglaubigten Werken des Meisters, und man wird sich leicht überzeugen, dass auch dies Bild ein Werk, und zwar ein Jugendwerk, des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, ist. Dafür erklärt es auch die Direktion der Ambrosianagalerie. Zudem finden wir in diesem Gemälde auch noch eine der dem Bramantino eigenthümlichen altmodischen Hauben auf dem Kopfe der Madonna. Diese Hauben finden sich in keinem Bilde der andern Mitschüler Bramantino's in Foppa's Atelier, weder bei Ambrogio Borgognone, noch bei Ambrogio Bevilacqua, weder bei Zenale oder Buttinone, noch bei Civerchio. Dagegen finden wir sie in einem Jugendbilde des Bernardino Luini (in der Kirche alla Passione zu Mailand) und in allen Jugendbildern des Gaudenzio Ferrari.

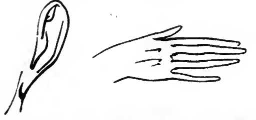
Wir geben hier die dem Bramantino eigenthümliche Form des Ohres und der Hand, welche sehr verschieden ist von der Form des Ohres und

Will man alfo die Gefchichte der Kunft eines Volkes kennen lernen, fo muß man allen drei Gattungen von Formen, deren der Volksgenius in der Kunftfprache fich bedient, die nämliche Aufmerkfamkeit widmen. Und vor allem rathe ich meinen jungen Landsleuten, das Studium der Handzeichnungen der großen Meifter fich angelegen fein zu laffen. Die gemalten Werke find, wie gefagt, meift fo entftellt, fei es durch den Zahn der Zeit, fei es durch die Pfote des Reftaurators, auf uns gekommen, daß wir in vielen Fällen die Hand und den Geift des Künftlers, unter der Hülle, die fein Werk bedeckt, nicht mehr zu fehen vermögen. In den Handzeichnungen dagegen fteht der ganze Mann, fo zu fagen ohne Hülle, ohne Affectation, vor uns, und fein Genius, mit feinen Vorzügen und feinen Gebrechen, fpricht unmittelbar zu unferm Geifte.

Aber nicht nur für die Kenntniß der einzelnen Meifter ift das Studium der Handzeichnungen unentbehrlich, fon-

---

der Hand in den Bildern des Vincenzo Foppa. Bei diefem letzern ift das Ohr von einer klotzigen, unbedeutenden Form, die Hand aber charakteriftifch wegen der ftark accentuirten Muskelfehnen der Finger.



Bilder des Bramantino finden fich häufig in Mailand und im Mailändifchen: zwei in der Ambrofianafammlung, mehrere Fresken in der Breragalerie; Bilder von Vincenzo Foppa: zwei in der Breragalerie, 69 und 466 bis 471 (fälfchlich dem Zenale zugefchrieben), ferner mehrere Frescobilder im Museo archeologico, im Erdgefchofs des Brerapalaftes. Das Frescobild Foppa's No. 69 der Breragalerie ftellt das Martyrium des h. Sebaftian dar und ftammt aus der ehemaligen Kirche S. Maria di Brera her. Lornazzo citirt es. Die Bilder No. 466 bis 471 ftellen Maria mit

dern es dient auch dazu, uns die Merkmale der einzelnen Kunſtſchulen ſchärfer einzuprägen, die eine von der andern ſchärfer unterſcheiden zu lernen. Denn viel klarer, als in den Gemälden, erkennt man in den Handzeichnungen die geiſtigen und materiellen Familienzüge der einzelnen Meiſter und Schulen, z. B. in der Art wie ſie die Falten zu legen, die Schatten und Lichter anzugeben pflegen, oder an dem Umſtande ob ſie der Feder oder der ſchwarzen Kreide, dieſer oder dem Röthel den Vorzug geben u. ſ. w.

Ich erachtete es daher für gut, jenen jungen Kunſtbefliſſenen, die Willens wären, die von mir gemachten Studien ſelbſt vorzunehmen, gelegentlich dieſe oder jene beſonders charakteriſtiſche Handzeichnung zu bezeichnen und ihnen die Anſchaffung der Photographie derſelben anzurathen. Sie würden ſich ſo auf wohlfeile Art die ergiebigſte Quelle für ein ernſtes Studium der alten Meiſter bilden. Freilich muß dabei eine gewiſſe Vertrautheit mit den ausgeführten, ſei es gemalten, ſei es gemeißelten Werken der großen Meiſter ſelbſt voraus geſetzt werden; — einem Anfänger würden Handzeichnungen nur den Kopf verwirren. Den Genuß aber, den ein ſolches Studium dem ſchon geübten Auge darbietet, rechne ich zu den reinſten, die dem Menſchen auf Erden beſchieden ſind.

Chriſtkind und vier Engeln, und auf den Seiten die hh. Antonius von Padua, Bernardin, Ludwig von Touloufe, Hieronymus, Bonaventura, Vincentius, Alexander und Clara dar. Dieſe ſechs Tafeln bildeten dereinſt das vom Anonymus des Morelli citirte Altarbild der Kirche S. Maria delle Grazie in Bergamo. — (Siehe Anonymus, Notizie 52).

1. Die Venezianer.

Sehen wir nun in dem neuen 1872 erschienenen Kataloge des Herrn Dr. Marggraff nach, ob die Altmeister der Schulen in den Räumen der Galerie würdig vertreten sind, so fallen uns vor Allem zwei Namen in's Auge, welche beide einen trefflichen Klang haben und Männern angehören, die während des 15. Jahrhunderts die Hauptvertreter, der erste der venezianischen, der andere der paduanischen Malerschule waren, nämlich Giovanni Bellini und Andrea Mantegna. Das sind große, charaktervolle Meister, und man sollte voraussetzen dürfen, daß ihre Physiognomien jedem Kunstforscher klar in's Gedächtniß eingeprägt seien. Sollen wir aber deshalb ohne weiteres dem Kataloge Glauben schenken? Schwerlich, da ja Herr Dr. Marggraff in seiner Vorrede selbst anerkennt, daß menschliche Urtheile nicht unfehlbar sind. Auch hat ja der Geist wie der Körper seine Gewohnheiten, hängt an dem ihm überlieferten Lug und Trug eben so zähe, ja noch zäher, als an der Wahrheit. Darum rathe ich allen jüngern Kunstbeflissenen, sind sie wirklich gewillt in den Bildersammlungen etwas zu lernen, vorurtheilsfrei die darin aufgestellten Gemälde zu prüfen, unbeirrt von Meinungen, die andere darüber ausgesprochen haben. Sie werden dabei ohne allen Zweifel gar manchen Fehltritt thun, allein irren ist menschlich, und nur durch das Fallen lernt man auf eigenen Füßen stehen. Die größten Kunstkenner und Kritiker neuerer Zeiten, Rumohr und Otto Mündler, wie die Crowe und Cavalcaselle und andere mehr, sind ebenso

vorgegangen, weßhalb die Urtheile dieſer Herren auch nicht immer miteinander, noch mit den Anſichten des Herrn Dr. Marggraff, wie wir ſehen werden, übereinſtimmen. Daher mag es auch mir nicht verübelt werden, wenn ich über manches Bild dieſer Sammlung weder die Meinung des Herrn Marggraff noch die der obgenannten Herren als vollgültig annehmen kann, vorausgeſetzt, wie ſich von ſelbſt verſteht, daß ich jedesmal die Gründe angebe, welche mich veranlaſſen, von den Anſichten der Andern abzuweichen. Und dieſe Gründe dürſen nicht bloß äſthetiſche und ſomit ſubjective, von dem Geſchmacke und der Laune des Individuums abhängige ſein, ſie müſſen auf ſinnlich wahrnehmbare, jedem ſehenden Auge zugängliche Thatſachen zurückgeführt werden. Und nun friſch an's Werk!

Das Bildchen, welches dem Giambellini in die Schuhe geſchoben wird, hängt im Kabinette 20, und trägt die Nummer 1196. Es ſtellt, wie Herr Dr. Marggraff in ſeinem Kataloge meint, das Bruſtbild des Künſtlers, auf Holz gemalt, dar. Das Bildniß deutet auf einen Mann von beiläufig 28 oder 30 Jahren und müßte alſo, wenn nach dem Leben gemalt, ums Jahr 1456 entſtanden ſein. Giovanni Bellini, der jüngere Sohn des Jacopo, kam nämlich im Jahre 1426 auf die Welt, hätte alſo nach Dr. Marggraff ſein Selbſtporträt, in einem Alter von etwa dreißig Jahren und ungefähr zur nämlichen Zeit gemalt wie ſeine zwei Darſtellungen der Pietà, im Municipalpalaſte von Rimini und in der Breragalerie zu Mailand. Betrachten wir die Mache auf dieſem Gemälde näher, ſo finden wir, daß dieſelbe auf eine viel ſpätere Zeit hinweiſt. Auch weichen die Porträts des Giambellini, welche Vaſari und Carlo Ridolfi ihren Biographien des Meiſters vorſetzten, und die mit denjenigen in der Porträtſammlung der Uffizien zu Florenz übereinſtimmen, ganz und gar von dieſem Bildniſſe ab.[1]) Dem ſei aber wie ihm wolle, das Gemälde

---

1) Das Porträt des Giambellini in Florenz trägt daſelbſt die Num-

mit feinem grünen Grunde (bei Bellini ift der Grund ftets fchwarz) gehört auf jeden Fall nicht dem venezianifchen Altmeifter an, überhaupt keinem Meifter, fondern einem Pfufcher von Profeffion, denn felbft für ein Werk des langweiligen Manfueti wäre diefes Porträt noch viel zu fchwach.[1]) Der Name des Giambellini, ein der Kunft heiliger Name, follte wahrlich nicht fo frevelhaft mißbraucht werden, und wir erlauben uns daher Herrn Dr. Marggraff ehrerbietigft zu erfuchen, denfelben aus feinem Kataloge bei erfter Gelegenheit ftreichen zu wollen.

Und wo hat man Mantegna's Bild aufgeftellt? Schon der bloße Name diefes großen Meifters ließ mir beim erften Eintritt in die Galerie keine Ruhe. Das Bildchen hängt im Saale 9 und trägt die Nummer 549. Ich erfchrak förmlich, als ich zum erften Male vor das Bild trat. Nein, das ift zu arg, rief ich in meiner Entrüftung aus; nicht zufrieden, den Giambellini befchimpft zu haben, will Herr Profeffor Marggraff auch den großen Andrea Mantegna, deffen Schwager, erniedrigen und zu Schanden machen. Sein Grimm fcheint es alfo auf die ganze Familie der Bellini

---

mer 354, und ift IOANNES BELINVS bezeichnet. Nach den baumwollenen, dem Niccolò Rondinello eigenthümlichen Wolken zu urtheilen, fcheint mir das Bildnifs ein Werk diefes letztern zu fein. Bekanntlich bezeichnete N. Rondinello gar manches eigene Bild mit dem Namen feines Lehrers, beifpielsweife ein in der Galerie Doria zu Rom befindliches. Die Herren Crowe und Cavalcafelle (Bd. I, p. 183) halten jenes Porträt in der Uffizigalerie für ein Selbftporträt des Giambellini und fetzen es zwifchen die Jahre 1480 und 1487. Siehe auch Nachträge zu diefem Capitel.

1) Die Herren Crowe und Cavalcafelle (Band I, S. 135) geben diefs Porträt dem Gentile Bellini. Ich bitte aber meine Freunde einmal das gute Porträt der Catarina Cornaro in der Nationalgalerie zu Peft — das einzige authentifche Gemälde, das fich, fo viel mir bekannt ift, von Gentile Bellini zwifchen Rhein und Donau befindet — fich anzufehen und mit diefem Bilde zu vergleichen, und ich bezweifle fehr, dafs fie in den zwei Bildern den nämlichen Autor erkennen werden. (Zwei fchöne echte und für den Meifter charakteriftifche Handzeichnungen befitzt das British Mufeum, photographirt von Braun Nr. 143 und 144.)

abgesehen zu haben. Das ist wahrlich nicht sehr christlich von ihm. — Und was meinen denn die Herren Crowe und Cavalcaselle zu diesem vermeintlichen Mantegna der Münchener Pinakothek? „Der Stil ist ein Gemisch von demjenigen des Galasso und dem des Tura „and recalls that of the foregoing examples. We may therefore (?) class this piece under the name of Bono (of Ferrara)" (History, Bd. I, S. 376.) Sie sehen also das Bildchen als ein Werk der ferraresisch-veronesischen Schule an, denn Vittore Pisano, der Lehrer des Bono, war ja ein Veronese, Bono selbst aber ein Ferrarese.[1]) Es thut mir leid, auch dießmal die gelehrte Meinung der berühmten Historiographen nicht ganz theilen zu können. Das Bildchen scheint mir nämlich durchaus veronesischen Ursprungs zu sein, und es kommt mir überdies vor, als ob die hölzernen Lidspalten, die architektonische Form des Thrones (eine Nische), auf dem Maria sitzt, der mit schwarzen und weißen Marmorplatten belegte Fußboden u. a. m. die Art und Weise der Schule des Girolamo und des Francesco Benaglio hinlänglich charakterisirten. Ob das M über dem A am linken Pfeiler des Thrones 'Maria' bedeute, wie die Herren Crowe und Cavalcaselle meinen, und nicht Andrea Mantegna, wie Herr Dr. Marggraff glaubt, ist für mich natürlich eine ganz müßige Frage. Gewiß ist's, daß Mantegna nie in seinem Leben weder so gezeichnet noch jemals so sich bezeichnet hat. Mantegna bezeichnete sich gewöhnlich Andreas Mantinea C. P. (Civis Patavinus.) Oberhalb jener zwei mysteriösen Buchstaben finden wir aber zwei andere, nämlich ein S und ein V. Im V oben steckt überdieß ein E; also S. VE. Dieser S. Veronensis mag also ein Schüler des Girolamo und Mit-

1) Von diesem klotzigen, sehr niedrig stehenden Maler kenne ich nur zwei beglaubigte Werke, nämlich das Frescobild, den h. Christoph darstellend, in der Eremitani-Kapelle zu Padua, und den kleinen «h. Hieronymus» der National-Gallery zu London.

ſchüler des Francesco Benaglio, eines Nachahmers und Kopiſten des Mantegna, geweſen ſein [1]) Auf jeden Fall aber gehört dieſes unbedeutende Bildchen weder dem Bono von Ferrera und noch viel weniger dem großen Mantegna an, ſondern iſt die Arbeit eines Veroneſers aus den drei letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts, der in einer nahen Beziehung zu Francesco Benaglio ſtand.

Nach der traurigen Erfahrung, die wir ſo eben an den vermeintlichen Werken des Giovanni Bellini und Mantegna gemacht haben, werden wir gut thun, mit um ſo größerer Vorſicht an die Betrachtung der im Kataloge unter dem Namen des Baſaïti, des Jacopo Palma, des Lorenzo Lotto, des Giorgione und Tizian angeführten Bilder zu gehen.

Von Marco Baſaïti findet ſich (Kabinet 18, Nr. 1129.) eine „Kreuzabnahme“, die im Kataloge nur dubitativ dem Baſaïti zugeſchrieben wird; meiner Anſicht nach aber iſt es zwar kein ſchönes aber ein untrügliches Jugendwerk dieſes Meiſters. Die Herren Crowe u. Cavalcaſelle (Bd. I, S. 266, Anm. 3) ſcheinen faſt Herrn Marggraff Recht geben zu wollen, indem ſie bemerken, daß dieß Gemälde mit ſeinem ärmlichen Charakter ſie lebhaft an Nicolaus de Barbaris (?) oder, wenn man lieber wolle, an Marziale erinnere. [2])

1) Siehe ſein bezeichnetes Bild in der Kirche S. Bernardino zu Verona — eine modificirte Kopie des Bildes von Mantegna in S. Zeno. Von Girolamo Benaglio mehrere Bilder in der ſtädtiſchen Galerie von Verona, ſo wie auch einige einzelne Heiligenfiguren, die unſerm S. Veronenſis angehören möchten.

2) Ich erlaube mir bei dieſem Bilde die jungen Kunſtbefliſſenen auf eine Kleinigkeit aufmerkſam zu machen, nämlich auf die häſslichen runden Nägel, welche dem Baſaïti in ſeinen Jugendarbeiten eigenthümlich ſind. Dieſe rundliche Form der Nägel werden ſie auch in einigen Händen auf dem Bilde (No. 559), das die Herren Crowe und Cavalcaſelle doch als Werk Baſaïti's gelten laſſen, wiederfinden, ſo z. B. an den Fingern des Chriſtkindes, an denen der rechten Hand der Maria und des h. Sebaſtian. — Ein Schüler oder ein Nachahmer nimmt ſolche Eigenthüm-

Vor einem andern Bilde dieser Galerie, (Saal IX, Nr. 559: Maria mit dem Kinde, dem kleinen Johannes, dem h. Sebastian nebst dem Donator), welches im Kataloge der Schule des Giambellini zugeschrieben wird, stimme ich dagegen ganz mit den obengenannten Historiographen überein, welche in diesem Gemälde, obschon es sehr überschmiert ist, doch noch deutlich die Hand des Meisters Basaïti erkennen — falls ich die Herren recht verstanden habe. — Statt den Basaïti rundweg als Schüler, oder wenigstens stark beeinflußt von Giovanni Bellini zu bezeichnen, wie Herr Dr. Marggraff thut, sehe ich mit den Herren Crowe und Cavalcaselle in den Werken Basaïti's ganz deutlich den Einfluß des Alvise Vivarini [1]; allerdings hatte derselbe in einer andern Epoche sich auch an Giambellini angeschlossen und auch von diesem Meister manchen Zug angenommen. Basaïti war noch über das Jahr 1520 hinaus thätig, denn es existirt ein mit dem Namen M. BAXITI und der Jahrzahl 1521 bezeichnetes Porträt von ihm im Privatbesitze zu Mailand. [2])

Dem für die Meisten mythischen, ja selbst den f. g. Kennern fast unbekannten Giorgione schreibt Herr Dr. Marggraff nur zwei Bilder zu, eine Bescheidenheit, die an einem Galeriekataloge nicht genug zu preisen ist. Das eine derselben hängt im Saale 7 unter der Nummer 470; das andere im Saale 9, mit der Nummer 582 bezeichnet. Das erstere von diesen Gemälden stellt nach Dr. Marggraff die „Eitelkeit und Vergänglichkeit der Welt" dar, und wurde früher dem Tizian zugeschrieben, von einigen „Kennern" auch dem Palma vecchio. Die Herren Crowe u. Cavalcaselle (Bd. II, S. 150) sind unschlüssig, ob sie es

---

lichkeiten nicht an. Ueberdiess spricht noch die Landschaft, die eigenthümliche Farbenharmonie, der Faltenwurf und anderes mehr für Basaïti.

1) Man besehe sich z. B. sein bezeichnetes Jugendwerk im Museo Correr zu Venedig (34).

2) In der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli.

dem Giorgione lassen sollen, jedenfalls, meinen sie, wenn es schon ein Werk von Giorgione sei, so sei es „in the spirit of Pordenone“ gemalt; später aber (Bd. II, S. 287), rechnen sie das Bild diesem letztern Meister zu und bemerken dabei, daß eine in derselben Art gemalte „Sibilla“ im Jahre 1632 in der Sammlung Canonici zu Ferrara als ein Werk des Pordenone aufgestellt, jedoch als „Prudenza“ bezeichnet gewesen sei. Zuerst also erschien es ihnen als eine Arbeit von Giorgione im Geiste Pordenone's, später als von Pordenone im Geiste des Giorgione gemalt. Doch über dieses schöne Bild werde ich mich später aussprechen. Betrachten wir zuerst No. 582. Das Bild stellt einen mit einem Fuchspelz bekleideten Mann in den dreißiger Jahren dar, mit scharfem, lebendigem Blicke, eine durch und durch italienische Physiognomie.[1]) Die Auffassung ist geistreich, die Darstellung aber vielleicht ein wenig zu sehr auf Effekt berechnet. Der verstorbene Mündler, wie ich höre, und nach ihm auch die Herren Crowe und Cavalcaselle (Bd. II, S. 159) gaben dieses Porträt dem Palma vecchio. Das Gemälde hat sehr gelitten, es ist verputzt und hat daher fast alle seine röthlichen Fleischtöne eingebüßt. Nun kommt allerdings dieser effectvolle Kopf dem Palma vecchio sehr nahe, betrachte ich aber die schwarzen Schatten, die runde, nicht Palma'sche Form des Ohres, die starke röthliche Lasur auf dem Nasenrücken, so erscheint mir dieses Bildniß eher als ein ganz ausgezeichnetes Werk eines Schülers und Mitarbeiters des Palma, nämlich des Giovanni Cariani aus dem Brembothale bei Bergamo. Mehrere gute Porträts von diesem befinden sich in der Stadtgalerie von Bergamo; man betrachte daselbst namentlich die zwei im großen Saale, vor Allem den „Mann mit breitkrämpigem

1) Der sehr oberflächliche Commentator der venezianischen Meister im Werke des Vasari (Ed. Le Monnier) bemerkt zu diesem Bildnisse: «Was das von Ridolfi angeführte Porträt eines Fugger, von Giorgione gemalt, anbelangt, so können wir versichern, dass dasselbe sich in der Münchener Pinakothek befindet. (Vasari, Bd. 7, S. 86.)

Hute", der früher auch dem Giorgione zugeschrieben war. Ein echtes, gutes, obwohl stark restaurirtes Bild von Palma dagegen hängt im Saale 9, Nr. 588: Maria hat das Jesuskind auf dem Schooße, während der h. Rochus ihm einen Rosenkranz darreicht; auf der andern Seite die h. Magdalena. Dieß Bild gehört zur s. g. blonden oder dritten Manier des Meisters.

Herr Professor Marggraff läßt den Palma vecchio nach Giovanni Bellini sich ausbilden und später auch nach Giorgione und Tizian. Dieser Ansicht, die, beiläufig gesagt, die bisher herrschende war, widersprechen aber auf's Entschiedenste die neuesten Historiographen der italienischen Kunst, die weltbekannten Herren Crowe und Cavalcaselle. Diesen Herren zu Folge nimmt Palma als Bahnbrecher fast die erste Stelle in der venezianischen Schule der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ein. Sie erzählen uns, daß von den beschneiten Alpen Piemonts bis zum Golfe von Triest, es keine namhafte Stadt im Pothale gegeben, die nicht den Einfluß der Palma'schen Kunst erfahren hätte, versichern uns ferner, daß Pellegrino da S. Daniele, Pordenone, Morto da Feltre und viele andere berühmte Meister jener Zeiten ihren Stil zum Theil dem Palma entlehnten, und nehmen deshalb an, daß dieser große Maler vor 1480 geboren sein müsse, daß er also um einige Jahre älter als Tizian, Pordenone und Sebastian del Piombo und Altersgenosse von Pellegrino und Giorgione gewesen sei. Aus allen diesen Gründen ertheilen sie ihm die Ehre, mit Giorgione und Tizian die venezianische Kunst modernisirt und regenerirt zu haben.[1])

Diese Frage ist, wie jeder Kunstfreund leicht einsehen wird, nicht ohne eine gewisse Bedeutung für die Geschichte der venezianischen Kunst, und deshalb möge man mir erlauben, etwas länger dabei zu verweilen, um diesen Punkt, so gut es eben an dieser Stelle geschehen kann,

1) Siehe Band II, S. 456.

in meinem Sinne aufzuklären. Die ältern Schriftfteller, welche uns über Palma berichteten, wie Vafari und fodann C. Ridolfi, ftellten uns denfelben jünger als Tizian und Giorgione dar, und der venezianifche Berichterftatter des Vafari, der um ein Dutzend Jahre nach dem Tode Palma's dem Aretiner über Palma und Lotto referirte, läßt ihn 48 Jahre alt fterben. So ging damals die Rede bei den Malern in Venedig. Warum follen wir an diefer Angabe zweifeln? Haben wir etwa pofitive Gründe die das Gegentheil beweifen? Gewiß nicht! Wir werden weiterhin bei der Biographie des Antonello von Meffina fehen, daß Vafari in dergleichen Altersangaben der Künftler, die ihm ja gewöhnlich von vorurtheilsfreien, unpartheiifchen Leuten mitgetheilt wurden, nicht fo grobe Verftöße gegen die Wahrheit machte, wie dieß gar oft in den Berichten gefchieht, die er aus feinem eigenen Kopfe hinzufetzen zu müffen wähnte, um feine Erzählungen intereffant zu machen. — Nun wurde vor etlichen Jahren das Teftament und das Todesjahr des Palma entdeckt;[1]) Palma ftarb danach 1528, und ift er, wie dem Vafari von Venedig aus berichtet wurde, im Alter von 48 Jahren geftorben, fo muß er 1480 geboren worden fein; ob in Venedig oder in Serinalta ift allerdings nicht zu entfcheiden.

Vafari nennt ihn Palma viniziano, was alfo vermuthen ließe, daß er, wie fein Großneffe, Palma der jüngere, in der Lagunenftadt auf die Welt gekommen fei; fpätere Schriftfteller aber laffen ihn in Serinalta, der Heimath feiner Eltern, geboren fein. Dem fei nun, wie ihm wolle, Palma ift als Maler ein Venezianer, als Künftler aber ein zum Venezianer gewordener Bergamaske, denn trotz feiner künftlerifchen Erziehung in der Lagunenftadt hat er feine Bergnatur doch nie ganz in feinen Werken zu verläugnen vermocht. Den Geftalten des Giorgione

---

1) Siehe den am Schlufs diefes Abfchnitts mitgetheilten Auszug aus der Raccolta Veneta.

und Lotto, oder des Bonifazio veronese gegenüber gestellt, sind die seinen allerdings ernstere und energischere, aber auch grobkörnigere Naturen, als die der eben genannten Zeitgenossen, welche Söhne der Tiefebene waren. Mir ist kein einziges entweder mit dem Namen oder mit der Jahrzahl bezeichnetes Werk von Palma vecchio bekannt, während wir von Lorenzo Lotto, wie wir sehen werden, bezeichnete Bilder schon von 1500, 1505 und 1506 besitzen. Als eines der frühesten Gemälde des Palma betrachte ich jenen „Christus mit der Ehebrecherin", den der Anonymus des Morelli nebst dem jetzt im Braunschweiger Museum befindlichen „Adam mit Eva" im Jahre 1512 im Hause des Francesco Zio zu Venedig sah, jetzt in einem freilich sehr kläglichen Zustande unter dem Namen Tizian's in der Galerie des Capitols zu Rom aufgestellt.[1]) Auch das Bild „Adam und Eva" mag zu seinen Jugendwerken gehören und etwa zwischen 1508 bis 1510 gemalt sein.

Wenn wir nun Palma's Schüler, den Bonifazio veronese und den Cariani, und wenn man will, auch etwa seinen geistlosen Nachtreter Galizzi aus Bergamo[2]), ausnehmen, so frage ich, in welchen Werken seiner Zeitgenossen in Vercelli, Mailand, Pavia, Lodi, oder selbst in Bergamo, Brescia und Verona wollen denn die Herren Crowe und Cav. Einflüsse des Palma bemerkt haben? Täusche ich mich nicht, so verwechseln die Herren wohl Palma mit Giorgione. — Palma wurde ziemlich spät außerhalb Venedigs berühmt, und Bestellungen auf Kirchenbilder erhielt er — wenn wir jene für Serinalta, Dossena und Peghera, alle drei Dörfer im heimathlichen Brembothale, ausnehmen — aus den Orten Fontanelle (bei

1) Leider erwähnen die Herren Crowe und Cavalcaselle dieses interessanten Bildes mit keiner Silbe; — noch mehr als an Tizian scheint mir dasselbe an Giambellini zu erinnern.

2) Von diesem sehr schwachen Bergamasken findet man mehrere bezeichnete Werke in der städtischen Gemäldesammlung von Bergamo, so wie auch eines im Hause Agliardi daselbst.

Oderzo), Zerman (bei Trevifo) und Vicenza. Alle diefe größern Kirchenbilder verrathen die Hand eines fchon fertigen Meifters und gehören ungefähr in die Jahre 1515 bis 1525. Lorenzo Lotto dagegen war fchon frühe von 1500 bis 1506 in feiner Trevifanifchen Heimath thätig und erhielt bereits 1506 eine Beftellung von den Dominikanern von Recanati, ja 1509 ward ihm der rühmliche Auftrag, in den Zimmern des Vaticans zu malen. Nach dem eben Gefagten fcheint es mir nun wenigftens fehr zweifelhaft zu fein, daß Palma älter als Lotto und Tizian gewefen fei. — Ift es ferner ausgemacht, wie die Herren Crowe und Cavalcafelle behaupten, daß Pordenone, Pellegrino und Morto da Feltre ihren Stil von Palma entlehnt haben? Was den Morto betrifft, fo gebe ich denfelben gerne preis, da er mir zu wenig bekannt ift; Pordenone aber, in feinen jüngern Jahren, wie z. B. in feiner fchönen Altartafel von Suffigana und in den Fresken der Schloßkapelle von S. Salvatore, verräth allerdings Einflüffe von Giorgione und namentlich vom giorgionefirenden Tizian, deffen Fresken in Padua vom Jahre 1510—11 Giovan Antonio fleißig ftudirt zu haben fcheint, aber — von Palma auch nicht eine Spur, wenigftens meinem Dafürhalten nach.

Was nun den Pellegrino da S. Daniele anbelangt, fo fehe ich in feinem Bilde von Cividale vom Jahre 1528 wohl den Nachahmer, jedoch nicht den originalen Schüler des Palma, und man bedenke überdieß, daß jenes Werk auch vom Grafen Maniago als das befte des Pellegrino angerühmt wird. [1])

---

1) Da ich mir erlaubt habe, im Gegenfatze zu den neueften Schriftftellern, diefen friaulifchen Maler als einen untergeordneten Künftler hinzuftellen, fo fehe ich mich verpflichtet, diefe meine Anficht durch Gründe zu erhärten.

Vafari felbft war nie im Friaul, es waren alfo die Werke des Pellegrino ihm völlig unbekannt, er mufste fich fomit auf feinen Berichterftatter, den Maler Giovan Battifta Graffi von Udine, blindlings verlaffen.

Vafari giebt den Lehrer Palma's nicht an; Carlo Ridolfi meint, derfelbe fei jung nach Venedig gekommen

---

Diefer Graffi nun fah fich, wie das, zumal in jenen Zeiten, üblich war, feinen Landsmann mit der Brille der Municipal-Eitelkeit und -Befchränktheit an und machte aus einem Manne von gewöhnlichem Schnitt und Maafs einen Riefen. Er ftellte dem Vafari feinen Martino da Udine als einen Schüler des Giovanni Bellini vor und fügte hinzu, dafs der Lehrer, erftaunt über die unglaublichen Fortfchritte feines Schülers Martino, denfelben Pellegrino, d. h. den Seltenen, Aufserordentlichen, umgetauft habe. Nun nehmen aber weder der Anonymus des Morelli, noch im folgenden Jahrhundert Carlo Ridolfi von diefem Pellegrino irgendwelche Notiz. Da kam endlich der Abate Lanzi, dem fpäter der Friaulaner Graf Maniago folgte und nahm die Sage des Vafari, d. h. des Graffi, wieder auf und fuchte diefelbe zur Geltung zu bringen. In neuefter Zeit endlich trugen der Hamburger Harzen und nach ihm Paffavant, das Ihrige dazu bei, den Nimbus des Pellegrino neu zu vergolden, indem fie ihm die fchönen Stiche, PP bezeichnet, zufchrieben.

Nach meinen eigenen Studien und nach den von Doctor Joppi aus Udine mir gütigft mitgetheilten Documenten würde die Biographie diefes Malers beiläufig fich fo herausftellen: Battifta, der Vater des Pellegrino, war ein Dalmatiner und fchon 1468 in Udine als Maler anfäfsig; 1470 wohnte er im Flecken S. Daniele, unweit Udine, wofelbft er in einer Kirche hätte malen follen. Im Jahre 1487 fungirte fein Sohn Martino oder Pellegrino als Zeuge in Udine, woraus man den Schlufs zu ziehen berechtigt ift, dafs derfelbe zwifchen 1460 und 1470 geboren fei. Im Jahre 1491 wird er in einem öffentlichen Vertrage Maeftro Martino genannt. Diefem Vertrage zufolge war er beauftragt in der Kirche von Villanova (bei S. Daniele) Fresken zu malen, von denen jetzt nichts mehr zu fehen ift. In einem andern Contracte vom Jahr 1494, 5. April, über das Bild von Ofopo (das noch zu fehen ift), wird derfelbe maeftro Martino, dicto Pellegrino di Udine genannt. Nun bedeutet in der italienifchen Sprache das Wort pellegrino fowohl der Fremde als auch der Pilger, und die Poeten nennen pellegrino ein Ding, welches aufsergewöhnlich fchön und felten ift. Wer nun das eben von mir angeführte Bild in Ofopo betrachtet, dem wird wahrlich nicht einfallen können, dafs das Wort pellegrino, auf Martino da Udine angewandt, im letztern Sinne zu verftehen fei, fondern er wird wahrfcheinlich meiner Meinung beipflichten, dafs Martino auch Pellegrino genannt wurde, weil man ihn eben in Udine als einen Fremden betrachtete — ebenfo wie Jacopo de' Barbari in Nürnberg Walch, d. h. der Wälfche oder Fremde, genannt

und habe viel von Tizian gelernt, so zwar „chègli apprese certa dolcezza di colorire che si avvicina alle opere prime dello stesso Tiziano“.

---

ward. — Dieses Gemälde von Osopo muss er aber einige Jahre nach dem Contracte ausgeführt haben, denn die Composition desselben erinnert so sehr an das Bild des Bartolommeo Montagna vom Jahre 1499 (gegenwärtig in der Breragalerie zu Mailand), dass wir als höchst wahrscheinlich annehmen müssen, Pellegrino habe die Zeichnung zum Bilde des Montagna für sein eigenes benuzt, da wahrlich nicht angenommen werden kann, dass ein so grosser Künstler, wie B. Montagna war, die Composition eines seiner besten Werke einem ihm gegenüber so untergeordneten Maler entlehnt habe — zumal in dem Bilde von Osopo die Güte der Composition mit der Schwäche der Ausführung auffällig kontrastirt. — Im Jahre 1497—98 bemalte P. einen Theil des Chores der Kirche von S. Antonio in S. Daniele, und im selben Jahre verheirathete er sich daselbst. Sowohl in den Frescomalereien der Kirche von S. Antonio als in seinem Bilde in Osopo erscheint Pellegrino als ein schwacher, noch alterthümlicher Maler, der sehr wahrscheinlich ausser seinem Vater Battista keinen andern Lehrer gehabt hatte. Ueber seine 1501 für den Dom von Udine gemalte Altartafel, der »h. Joseph«, ist uns, da dieselbe ganz und gar übermalt ist, jedes Urtheil unmöglich. — Im Jahre 1504 war er in Ferrara und arbeitete für den Herzog Alphons; 1505 und 1506 finden wir ihn bald in Udine bald in S. Daniele, und in diesem Jahre wird er zuerst Pellegrino di S. Daniele genannt. Im Herbst d. J. 1506 ging er abermals nach Ferrara, kehrte aber nach einigen Monaten wieder nach Udine zurück, wo er das ganze Jahr 1507 zubrachte. In den Herbstmonaten von 1508, 1509, 1510, 1511 und 1512 besuchte er regelmässig Ferrara. 1513 malte er, grau in grau, die zwei allegorischen Figuren in der Loggia des Stadthauses von Udine, welche noch zum Theil dort sichtbar sind. Im Jahre 1516 verpflichtete er sich, für S. Daniele eine bemalte Holzstatue der h. Margarethe anzufertigen. 1519—1520 malte er die Orgelflügel für den Dom von Udine, und in diesem Werke gewahrt man zuerst den Einfluss, den Gio. Antonio da Pordenone auf ihn ausgeübt haben muss — namentlich an dem bauschigen Wurfe der Gewänder.

In den Jahren 1519—1521 malte P. den andern Theil des Chores der Kirche von S. Antonio in S. Daniele, und in dieser seiner besten Arbeit erscheint er, wenigstens meiner Meinung nach, als Nachahmer sowohl des Pordenone als auch des Romanino, dessen herrliche Altartafel, 1513 für die Kirche von Santa Giustina zu Padua gemalt, Pellegrino

Wie kommt es nun, daß fo competente und fcharf-fichtige Männer, wie die Herren Crowe und Cavalcafelle,

---

auf feinen Reifen von Udine über Padua nach Ferrara und zurück wahrfcheinlich zum öftern ftudirt haben wird. Im Colorit ift er Romaninifch, in dem haufchigen Faltenwurfe Pordenonifch, in einigen Köpfen erinnert er an Tizian und Palma, deren Bilder in Oderzo oder Zerman und in der Scuola del Santo zu Padua er wahrfcheinlich damals auch gefehen haben mag. Im Jahre 1526 geht Pellegrino — wie es fcheint, zum erften Male — nach Venedig, um dafelbft »Farben anzukaufen« für das grofse Bild, das er fich für die Kirche von Cividale zu malen verpflichtet hatte, und es ift daher ganz natürlich, dafs er bei feinem Aufenthalte in der Dogenftadt fich auch die Gemälde des Palma anfah und diefen Meifter, deffen herrliche Barbara damals gewifs fchon eine grofse Berühmtheit erlangt hatte, zum Mufter nahm, wovon fich Jeder bei Betrachtung des Bildes in Cividale leicht überzeugen wird.

In den Jahren 1530—1531 gab fich Pellegrino faft ausfchliefslich mit Holzhandel ab; wir wiffen aber, dafs er trotz feines Holzhandels noch in den Jahren 1546 und 1547 Bilderbeftellungen annahm. Im Monat Dezember 1547 endlich ftirbt er, über achtzig Jahre alt.

Als Harzen auf der grofsen »Verkündigung« der venezianifchen Pinakothek, welche bezeichnet ift:

Pelegrinus faciebat, 1519

- -P- - -P- -

die bedeutungsvollen zwei P bemerkte, rief er in feinem erfreuten Herzen Heureka! aus und, ohne nachzufehen, ob Zeichnung und Geift in diefem gemalten Werke der Zeichnung und dem Geifte in den ebenfalls mit zwei p bezeichneten berühmten Kupferftichen entfprächen, fchrieb er diefe dem Pellegrino da S. Daniele unbedingt zu. Ihm folgte dann blindlings, wie diefs häufig zu gehen pflegt, auch der gelehrte Paffavant nach. Wer aber z. B den wundervollen Stich, »Triumph der Selene« genannt, mit den bekannten Gemälden des Pellegrino zufammenftellt, der wird wahrfcheinlich meine Meinung theilen, dafs nämlich diefer Stich wohl einem eminenten ferrarefifchen Künftler angehören mag, mit der Weife des Pellegrino aber durchaus nichts zu fchaffen hat. Urfprünglich war diefer Stich mit DD, oder auch hb, was mir bisher nicht gelungen mit Beftimmtheit zu erkennen, bezeichnet, und erft fpäter, als die Platte retouchirt ward, wurden aus diefen hh oder DD zwei P gemacht.

durch ihre eigenen Forfchungen auf eine Anficht über Palma vecchio geführt wurden, welche derjenigen des

---

Dafs nun ein fo mittelmäfsiger Maler, wie Pellegrino offenbar war, im Friaul zu fo hoher Ehre kommen konnte, darf niemand wundern, dem die andern Maler ans jenem Ländchen bekannt find. Alles auf diefer Welt ift ja relativ. Wer aber unter denjenigen meiuer jungen Landsleute, die das Glück hahen in Italien zu verweilen, Zeit und Luft hätte, in einer fchönen Herbftwoche jene herrliche Provinz zu hefuchen, der würde, däucht mir, fich leicht überzeugen, dafs neben den Malereien eines Leonardo da S. Daniele, Dom. da Tolmezzo, P. Miani (in Cividale) eines Andrea Bellunello, Gianfrancesco da Tolmezzo (Barbeano), Giovanni nnd Girolamo Martini, eines Lnca Monverde, eines Seccante, Calderari, eines Girolami Graffi u. a. m. Pellegrino's Werke immerhin in hohem Rufe ftehen mufsten. Die Friulanifche Race ift ehen keine kunftbegahte, wie z. B. ihre Nachbarn von der Marca di Trevifo. Die Friulaner find ein energifches, kluges und fehr verftändiges Völklein; aber wie alle Bergbewohner find fie haushackener Natur. Gio. Anton. Pordenone ift freilich auch Friulaner von Gehurt, und 'zwar von feiner Mntter her, fein Vater aber war ein Brescianer (aus Corticelle del Lodefano, unweit Cremona), und feine künftlerifche Erziehung hat er gewifs nicht, wie die Herren Crowe und Cavalcafelle ganz willkürlich annehmen, dem fehr unhedeutenden G. Francesco da Tolmezzo zu verdanken, fondern hauptfächlich dem Studium der Werke Giorgione's und Tizian's. Wie den Herren Crowe und Cavalcafelle nur in den Sinn kommen konnte, diefen langweiligen Gio. Francesco da Tolmezzo zum Lehrer des Pordenone zu ftempeln, ift mir ein Räthfel. Leider liegt das Dorf Barheano, wo das von ihnen zum Belege ihrer Anficht angeführte Wandgemälde fich befindet, fo fehr abfeits von der grofsen Strafse, dafs ich keinem meiner Lefer zureden kann, zu feiner Belehrung nach dem entlegenen Dörflein zu wallfahrten. — Ein anderer gehorner Frinlaner von Geift und Leben ift der frühverftorbene Sehaftiano Florigerio von Conegliano, der Tochtermann des Pellegrino da S. Daniele. Er war der Sohn eines Giacomo von Bologna, der fich in Conegliano niedergelaffen hatte. Leider ift uns von ihm blofs das geiftreiche Altarbild in der Kirche von S. Giorgio zu Udine bekannt. Ich mufs jetzt meine geduldigen Lefer fehr um Verzeihung hitten, fie fo lange Zeit mit Pellegrino da S. Daniele aufgehalten zu halen. Es war mir aber daran gelegen, meine Anficht über ihn die fo ganz und gar von derjenigen der Herren Crowe und Cavalcafelle abweicht, fo gut es ehen in Worten mir möglich ift, zu hegründen. Der Lokalcharakter der frinlaner Künftler ift ein fehr

Vafari und des Ridolfi geradezu widerfpricht? Haben fie etwa Documente aufzuweifen, mit denen fie ihre Thefis ftützen könnten? Nein. — Rathe ich recht, fo mufs ihre Anficht auf einer Täufchung beruhen.

Herr Reifet[1]) in Paris hat nämlich ein Madonnenbild von Palma vecchio, das einzige mir bekannte Werk des Meifters, auf dem nicht nur der Name Jacobus Palma, fondern auch MD, alfo das Jahr 1500, wie Einige deuten, zu lefen ift. Nun erfcheint aber die Mache auf jenem Bilde durchaus nicht als diejenige eines Quattrocentiften, fondern als die eines um wenigftens ein Decennium fpätern Malers; überdiefs ift das Bild durch Uebermalung ganz und gar entftellt. So ift z. B. die Form des Ohres vom Chriftkinde nicht die dem Palma eigenthümliche, fondern fie ift vom Reftaurator modificirt worden, desgleichen die linke Hand der Jungfrau; der Himmel ift ganz übermalt, der Nimbus und der Bart des h. Hieronymus find durchaus neu. Und wie fieht es denn mit der Auffchrift, dem f. g. cartellino, aus? Sind der Name und die Jahreszahl wirklich authentifch, oder find fie fpäter aufgefetzt worden? Aus den oben angeführten Gründen muß ich mich für das Letztere erklären.[2])

---

trockener und profaifcher, und da ihre beffern Maler das Befte fich von aufsen her angeeignet haben, konnten fie auf die Entwicklung der venezianifchen Kunft gar keinen Einflufs ausüben.

1) Ich höre foeben, dafs Herr Reifet feine ganze Sammlung an den Herzog von Aumale abgetreten hat.

2) Daffelbe Vorurtheil, dafs nämlich nicht Tizian auf Palma vecchio, fondern diefer auf Tizian eingewirkt habe, beftimmte die Herren Cr. und Cav. das reizende Jugendwerk Tizian's, im Madrider Mufeum, 236, als von Palma beeinflufst anzufehen (Band II, 153). Diefes unter dem Namen Giorgione gehende Bild ftellt Maria mit dem Chriftkinde dar, welchem die hl. Brigitta Blumen anbietet. An ihrer Seite fteht ihr Mann, der hl. Ulfus in kriegerifcher Rüftung. Diefes fchöne Gemälde mag Tizian etwa zwifchen 1510 und 1512 gemalt haben, alfo gerade in jenen Jahren, wo Palma vecchio an den Werken des Cadoriner's feinen Stil vollkommen bildete. In diefem Bilde ähnelt der Kopf der Madonna

Die Aufklärung diefes Zweifels ift nicht ohne Wichtigkeit für die Kunftgefchichte; denn ftellt fich jenes cartellino als legitim heraus, fo behalten die Herren Crowe und Cavalcafelle recht, und die Entwicklungsgefchichte der venezianifchen Malerkunft in den erften drei Decennien des fechzehnten Jahrhunderts ift ungefähr fo, wie fie

---

fehr dem jener von ihrem Gemahle für fchuldig gehaltenen Ehefrau in dem fchönen Tizian'fcheu Frescobilde der Scuola del Santo zu Padua. — Aus demfelben Grunde fehen jene Herren die Einwirkung Palma's in dem Madonnenbilde mit dem heiligen Antonius, No. 633 der Uffizi-Galerie; im «Amor sacro e Amor profano» der Galerie Borghefe, in dem Bilde der Antwerpener Galerie, worin der Bifchof von Pafo, aus dem Haufe Pefaro, dem heiligen Petrus empfohlen wird. Nun fetzen die Herren Crowe und Cavalcafelle die Entftehung des «Amor sacro e Amor profano», welches fie treffend in Amor sazio e Amor ingenuo umgetauft wiffen möchten, in's Jahr 1500, das Antwerpner Bild in's Jahr 1503. Ich geftehe, dafs ich diefe ihre Meinung durchaus nicht zu theilen vermag. Das Borghefifche Gemälde ift allerdings ein Jugendwerk des Meifters. es ift durch und durch Giorgionifch, aber in der Behandlung und Mache fchon fo breit und frei, dafs ich es für um wenigftens 8 bis 10 Jahr fpäter, alfo um d. J. 1509, gemalt halten mufs. Auch das Antwerpener Bild, deffen Auffchrift übrigens den Charakter des fiebzehnten Jahrhunderts trägt, fcheint mir fpäter, als um 1503, im Auftrage der Familie Pefaro ausgeführt zu fein. Die künftlerifche Entwicklung fowohl Tizian's als Palma's, (beide einem Bergvolke entfproffen), ging gewifs langfamer von ftatten, als die Herren Crowe und Cavalcafelle uns glauben machen möchten. Hätte in den erften Jahren des XVI. Jahrhunderts, alfo 1500—1503, Tizian fchon fo vorzügliche Werke hervorgebracht, wie diejenigen find, welche die Herren Crowe und Cavalcafelle anführen, fo würde er bald in Venedig zu folch' einem Rufe gekommen fein, dafs nicht nur 1506 Dürer uns von ihm berichtet, fondern dafs auch felbft die Republik gewifs ihm Aufträge gegeben hätte. Aber erft in feinen noch ganz Giorgionifchen Fresken in der «Scuola del Santo» zu Padua (gemalt 1510—1511) bewährt er fein enormes Künftlertalent, wefshalb er auch gleich nachher von der Stadt Vicenza Aufträge erhielt. Selbft damals unterfchrieb er fich auch noch nicht maeftro, fondern einfach:

Io tician di Cador depintore
1511, 2. decembrio.

Siehe Gozzati's Werk über die Kirche del Santo zu Padua.

dieselbe dargestellt haben; sollte aber jene Aufschrift auf dem Bilde des Herrn Reiset nicht von Palma selbst, sondern nach seinem Tode von irgend einem Kunsthändler darauf gesetzt worden sein, so fällt ihre ganze Theorie wie eine Kartenhaus zusammen, und es wird dann dem Palma ein bescheidenerer Platz unter seinen großen Zeitgenossen angewiesen werden müssen, als der, auf den die Verfasser der neuen italienischen Kunstgeschichte ihn gestellt haben. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß der jetzige Besitzer, Seine Hoheit der Herzog von Aumale, der Kunstwissenschaft zu Liebe das berühmt gewordene Bild einer sorgfältigen Reinigung unterziehen ließe.

Doch wenden wir uns nach dieser Abschweifung wieder zu den Bildern zurück, die in der Münchener Galerie dem Palma vecchio zugedacht werden. Von einigen Kunstkennern wird noch der große Hieronymus, Saal 9, Nummer 578 dem Palma vecchio aufgeladen, während Doctor Marggraff der Ansicht ist, daß der Urheber dieses Bildes den Torso des Farnesischen Herkules (!) zu Rom studirt haben dürfte, und das ist auch eine Meinung. Die Herren Crowe und Cavalcaselle dagegen geben diesen schreibenden Hieronymus einem nicht-italienischen Meister. Soll' ich nun bei solcher Confusion der Urtheile auch das meinige abgeben? Analysiren wir denn zuerst diese männliche Gestalt. Die Modellirung und der Ausdruck des Gesichtes, die Zeichnung der Finger der linken Hand sowie des rechten Beines sind durchaus die eines oberitalienischen Meisters aus der Mitte des 16. Jahrhunderts; ebenso ist der Faltenwurf des Mantels italienisch und nicht etwa vlämisch. Der architektonische Hintergrund erinnert ganz und gar an den Moretto von Brescia. Fasse ich den Totaleindruck zusammen, so kann ich als den Autor dieses großen Hieronymus keinen andern Meister anerkennen als den Giovan Battista Moroni von Bergamo, den Schüler des Moretto. Ob aber das Gemälde Original oder Kopie sei, vermag ich, da es durch den

dicken, gelb gewordenen Firnifs maskirt ift, nicht zu fagen. Doch machte es mir den Eindruck eines Originals. — Unter dem Namen des Palma hängt auch noch im Cabinet 20 ein Bild, No. 1193, das die heilige Familie nebft zwei Marien und der h. Elifabeth darftellt. Dem Palma gehört ohne allen Zweifel diefes Gemälde nicht an; auch die Herren Crowe und Cavalcafelle geben das zu und fchlagen dafür entweder den Biffolo oder auch einen oder den andern der zwei Santa Croce als Autoren vor (Bd. II, 488.). Meiner Anficht zufolge ift es eine freie Kopie von Girolamo da Santacroce nach einem Bilde des Giovan Bellini. Wie Paolo Farinato eine Schnecke, Stefano da Zevio einen Pfau, wie Bofch ein Schweinchen, Vinckeboons einen Finken u. f. f., fo brachte Girolamo da Santacroce auf feinen Bildern, wenn der dargeftellte Gegenftand es ihm eben erlaubte, einen Papagei als Kennzeichen an. Und auch auf diefem Gemälde, auf dem überdieß auch noch die Landfchaft, die Form der Hand und die des Ohres, fowie der geftreifte Himmel über dem Papagei charakteriftifch für den Meifter find, finden wir den grünen Vogel.

Die auf uns gekommenen Werke des Palma vecchio find nicht zahlreich, ein weiterer Beweis, daß fein Leben kurz war. Im Inventarium der Herren Crowe und Cavalcafelle werden ungefähr 53 oder 54 Werke des Palma als authentifch angeführt, wenn ich recht gezählt habe. Und von diefen 53 müßten, nach meiner Meinung, folgende ihm entzogen werden:

1) Eine h. Jungfrau mit dem Chriftus und Johannesknaben zwifchen Heiligen, im Befitze des Herrn E. Andreoffi (Mailand, Via Clerici). Das Bild gehört unbedingt dem Bonifazio veronefe, obwohl es in der Kunftausftellung von Bergamo als ein Palma figurirte.

2) Die „Schiava del Tiziano“ in der Galerie Barberini, eine fchwache Kopie eines viel fpätern Malers.

3) Nummer 329 der Stuttgarter Galerie, eine h. Familie, dem Bonifazio junior angehörend.

4) Auch 17 und 14, in derfelben Galerie, find nicht Werke des Palma.

Dagegen halte ich für echt einige Gemälde, die von den Herren Cr.u.Cav. ihm abgefprochen wurden, fo z. B. jenen Johannes den Täufer, I. Saal, 35 der Belvederegalerie in Wien,[1]) der zwar fehr übermalt ift, aber doch immer noch alle für Palma charakteriftifchen Merkmale an fich trägt.

Diefen füge ich noch etliche andere bei, und darunter einige Hauptwerke des Meifters, die im Inventarium der Herren Cr. u. Cav. nicht verzeichnet ftehen: 1) Die Lucrezia (Saal XI) der Galerie Borghefe — 2) Die „Ehebrecherin" in der Galerie des Capitols" zu Rom Nr. 80. — 3) Das Altarbild in der Kirche von Peghera und 4) ein anderes in der Kirche von Doffena, (beides Dörfer im Brembothal bei Bergamo) — 5) Nr. 318 in der Liechtenftein-Galerie zu Wien — fehr reftaurirt aber echt. Nach meiner Rechnung find alfo ungefähr 56 Bilder von Palma bekannt, von denen etwa 25, und darunter die fchönften und bedeutendften, Italien noch immer erhalten, die übrigen in's Ausland gewandert find. Das ift freilich eine fehr geringe Zahl felbft für einen Maler, der nicht über 48 Jahr alt geworden. Die meiften unter denfelben find überdieß kleine Cabinetsftücke, deren er im Jahre, fo langfam und forgfältig er auch bei feiner Malerei zu Werke gehen mochte, doch an drei bis vier liefern konnte. (Ich muß nachträglich bemerken, daß ich die von den Herren Cr. u. Cav. angeführten Bilder des Meifters, welche fich in englifchen Privatfammlungen befinden, leider bis jetzt noch nicht gefehen habe.) — Von L. Lotto dagegen finden fich allein in der Stadt und Provinz Bergamo mehr als

1) Von den Herren Cr. u. Cav. (Bd. II, 488) als «a feeble and injured panel in a ftyle commingling that of Palma with that of Pordenone» definirt. Vergl. Nachtrag 2 am Schlufs diefes Abfchnitts.

zwanzig Werke, die Wandgemälde in S. Michele, in Trescorre und Umgegend nicht mit eingerechnet, und unter diesen sieben große Altarbilder, in Mailand ungefähr sieben, in Brescia neun, in der Marca Trevisana zwei, in Venedig drei Altarbilder und einige Porträts, in Florenz zwei (eines in der Uffizigalerie und eines in Privatbesitz,); in der Marca d'Ancona zwölf, in Rom etwa acht, in Neapel eins, in Modena ein schönes Porträt, im Ganzen also an 59 bis 60 allein in Italien, die im Auslande, und deren giebt es viele, ungerechnet. Die Herren Cr. u. Cav. geben dagegen in ihrem Inventarium von Lotto blos 32 Werke in Italien und 26 etwa im Auslande an.

Haben sich Lotto und Palma vecchio im Atelier des Giovanni Bellini in ihrer ersten Jugend gekannt und geschätzt, so scheinen sie von 1500 bis ungefähr 1510 wenig mit einander in Berührung gekommen zu sein, da Lotto in jenen Jahren meistens von Venedig abwesend war; auch haben die bezeichneten Werke Lotto's aus dem ersten Jahrzehnten nicht die geringste Affinität mit denen des Palma. Eine innigere künstlerische Berührung der beiden Männer scheint erst in den Jahren von 1510 bis 1515 stattgefunden zu haben. Und dieser Epoche scheinen auch jene Gemälde des Palma mit den spitzen, scharfen Lichtern anzugehören, die für den Lotto so charakteristisch sind, und mit den Giorgionesken saftigen Farbentönen, wie z. B. „die Anbetung der Hirten“, No. 274 der Louvregalerie — das Brustbild eines Frauenzimmers, II, 9, der Belvederegalerie zu Wien — das herrliche Porträt eines jungen Frauenzimmers der Berliner Galerie u. a. m. Ich glaube daher, daß gerade in jener Zeit Lotto und Palma die Werke des Giorgione selbander studirt und nachzuahmen getrachtet, daß aber bei jenen Studien Lotto mehr den Palma, als dieser den Lotto beeinflußt haben mag. Das schönste, vollkommenste Werk des Palma scheint mir das große Altarbild in der Kirche von S. Sebastiano in Vicenza zu sein; die Figur des h. Georg erinnert durch-

aus noch an den herrlichen h. Liberale in dem berühmten Bilde Giorgione's zu Caſtelfranco. Als eines der letzten Bilder des Palma darf die große „Anbetung der heiligen drei Könige“ angeſehen werden, die er für die Kirche di Sant' Elena in Iſola bei Venedig zu malen angefangen hatte und die ſodann zum größten Theil von einem ſeiner Schüler, wahrſcheinlich von Cariani, vollendet wurde. Die Herren Cr. u. Cav. ſehen in dieſem Bilde dagegen den Einfluß ſowohl des Cima als auch des Carpaccio (Bd. II, S. 468). Das Bild hängt jetzt in der Breragalerie zu Mailand unweit von einem andern Bilde des Cariani [1]) bequem zum Vergleiche. Unter allen Malern der nachbelliniſchen venezianiſchen Schule iſt wohl Palma vecchio der kräftigſte und gediegenſte, wie ſein Schüler Bonifazio Veroneſe mir der heiterſte und brillanteſte zu ſein ſcheint. Beide Meiſter werden gar oft mit einander verwechſelt. — Gehen wir nun zu Lorenzo Lotto, dem Freund und Kunſtgenoſſen des Palma vecchio, über.

Nach der gewöhnlichen Angabe iſt Lorenzo Lotto um 1480 geboren, doch bin ich geneigt, ſeinen Geburtstag um etliche Jahre zurückzuſchieben, etwa in's Jahr 1476. Denn erſtens iſt ſein Bild in der Louvregalerie No. 227, den h. Hieronymus darſtellend, mit dem Namen und der Jahreszahl 1500 bezeichnet, [2]) ſchon mit einer gewiſſen

1) Der Contract für dieſes Bild wurde im Archivio Veneto (Tom. I, parte Iª, p. 167) mitgetheilt. Die Beſtellerin war Orſa, die Wittwe des Simone Malipiero. Jacopo Palma qdn. Ser Antonij bekam 100 Ducaten dafür (1525). Palma ſcheint im folgenden Jahre erkrankt zu ſein.

2) Ich habe die Jahreszahl bei gutem Lichte ſehr genau und mit mehreren einſichtigen Kunſtfreunden, den Herren Vicomte Tauzia, Director der Louvrebildergalerie, Grafen Clément de Ris und Dr. Guſtavo Frizzoni aus Bergamo, unterſucht, und wir alle vier haben dieſelbe für echt und nicht alterirt, wie die Herren Cr. u. Cav. meinen, erklären müſſen. Es ſind alſo dieſe zwei Pariſer Bilder, das von Lotto im Louvre und jenes von Palma bei Herrn Reiſet, welche den Zankapfel zwiſchen den Herren Cr. u. Cav. und mir bilden; denn während dieſelben das cartellino auf dem Palma'ſchen Bilde für echt anſehen und die Jahres-

Meifterfchaft ausgeführt, und andrerfeits fcheint Lotto im Jahre 1555 fchon fehr alt gewefen zu fein, da er, wie ein Document im Mufeum Correr zu Venedig bemerkt, „die Stimme faft ganz verloren hatte“. Im felben Jahre „zahlte la santa casa di Loreto a meffer Lorenzo Lotto, oblato di Santa casa, monatlich un fiorino o bolognini 44“ für Nahrung und Kleidung, und dieß“ weil Lotto fich felbft und all' feine Habe der h. Jungfrau von Loreto geweiht hatte“. (Manufcripte über Lotto in der Bibliothek des Mufeo Correr, dem Verf. gütigft mitgetheilt vom Director deffelben, Herrn Commendatore Niccolò Barozzi.)

Lotto fcheint zwifchen 1555 und 1556 in hohem Alter geftorben zu fein. Schon im Jahre 1542 mag er feinen Tod für nicht fern erachtet haben, denn im Libro Configli, 3, carta 96, des Klofters von San Giovanni e Paolo zu Venedig lefen wir: Item mf. Lorenzo Loto dat scire relinquit conventui de credito suo pro palla Scti Antonini (das fchöne Altarbild exiftirt noch immer, wiewohl fehr vernachläßigt, in jener Kirche) omne creditum suum ultra ducat: nonaginta, hoc videlicet pacto quod conventus teneatur in morte sua gratis sepelire eum in aliquo sepulcro et dare sibi habitum ordinis.

Lorenzo Lotto hat nicht zu Bergamo, auch nicht zu Venedig, wie Dr. Marggraff vorfchlägt, das Licht der Welt erblickt, fondern zu Trevifo, [1]) und ift höchft wahrfchein-

---

zahl auf dem Lotto'fchen Gemälde dagegen für alterirt erklären — betrachte ich diefe letztere für legitim, wenn vielleicht auch aufgefrifcht, den «Zettel» aber auf dem Reifet'fchen Madonnenbilde des Palma vecchio für illegitim, und, was die Hauptfache ift, jene Malerei des Palma einer viel fpätern Zeit als dem Jahre 1500 angehörig.

1) Vafari war auch über diefen Meifter beffer berichtet, als alle eine Nachtreter, die ihn auf die Ausfage des ganz und gar unzuverläffigen Lomazzo hin haben corrigiren wollen. Vafari fagt nämlich, dafs Lotto Venezianer und Schüler des Giambellino gewefen fei, und dafs er fpäter die Manier des Giorgione nachzuahmen getrachtet habe. In den Verträgen von Bergamo nennt er fich Lotus venetus, und fügt in einem

lich fchon frühe nach Venedig in die Schule des Giambellini gekommen, wofelbft er wohl den Palma zu feinem jüngern Mitfchüler gehabt haben mag und wo beide Jünglinge, zwei von Natur fchlichte, einfache und fromme Gemüther, fich gegenfeitig werden angezogen haben. Die im Charakter fehr Giambellinifch gehaltenen Jugendwerke Lotto's find folgende:

a) Der h. Hieronymus von 1500 im Louvre.
b) Das Madonnenbild bei Lord Ellesmere zu London.
c) Das liebenswürdige geiftreiche Altarbild in Santa Criftina bei Trevifo — zwifchen 1505—1506 (?).[1]
d) Das von Federici (Memorie Trevigiane, Vol. II, p. 78) erwähnte Bildchen von 1505, gegenwärtig im Befitze des Malers Gritti zu Bergamo.[2]
e) Das Bild in der Galerie zu Neapel.

---

derfelben hinzu: Nunc habitor Bergomi; in einem andern Documente zu Rom, vom Jahre 1509, wird er aber L. Lotus de Trivifio genannt. Diefes letztere fehr wichtige Document befindet fich in der Bibliothek Corfini und lautet alfo:

»9 Martii 1509. Magister laurentius Lottus de Trivifio confessus recepisse »für Malereien, die in den Zimmern des obern Stockwerkes im Vatican auszuführen find, 100 ducati.« — Rafael war damals fchon feit mehr als einem halben Jahre in Rom. Hat je Lotto jene Malereien ausgeführt?

1) Das Altarbild in der Kirche von Sta. Criftina ift, wie alle Jugendwerke, mit dem lateinifchen Namen des Lotto bezeichnet:

LAVREN . LOTVS. P. —

Falten und Form der Hände find noch fehr Giambellinifch, der Ausdruck der Madonna ernft, der der h. Chriftine rein und fromm, der h. Liberale hat giorgioneskes Wefen. In diefem Bilde ift Lotto noch fehr ruhig und hat nichts von jener nervöfen, oft an Manierirtheit gränzenden Rührigkeit, die in den Werken feiner fpätern Zeit den Befchauer beim erften Anblick verftimmt und gegen ihn einnimmt.

2) Das Bild des Herrn Gritti ftellt eine Allegorie dar und ift von Federici umftändlich befchrieben. Auf der Rückfeite des hart befchädigten kleinen Bildes lieft man: Bernardus . Rubeus (Roffi). Berceti . comes. Pont. Tarvis. (er war Bifchof von Trevifo) aetat. ann. XXXVI. mens. X. D. (dies) V. Laurentius Lotus. P. cal. Jul. M.D.V.

f) Das Altarbild in der Kirche von Afolo, vom Jahre 1506 [1]).
g) Das Bild der Borghefegalerie, 1508.
h) Das Bild zu Recanati, 1509.

Aber fchon einige Jahre fpäter, um 1511 und 1512 (Jefi), bemerkt man den großen Einfluß, den die Werke feines Landsmanns Giorgione auch auf ihn, der ja Sohn derfelben Marca Trevigiana war, ausgeübt haben müffen.

Die Herren Cr. u. Cav. faffen nun, wie ich mit Bedauern fehe, den Lotto ganz anders auf, als meine eigenen Studien mir denfelben erfcheinen laffen. Sie fehen ihn für einen Bergamasken an, während doch Lotto's Naturell grundverfchieden von dem der Bergamasken ift; fagen ferner, daß er ein Schüler der Bellinesken (?) fei, feine Jugend mit Previtali verlebt und zuletzt zur Manier des Palma und des Giorgione hingeneigt habe, jedoch ohne je feine lombardifchen Angewöhnungen (?!) laffen zu können. Nun, auch Taffi hat ihn als Schüler des A. Previtali hingeftellt (Vite dei Pittori etc. Bergamaschi, I, 115) während Lomazzo zuerft und fpäter auch Andere, felbft Lanzi, den Lotto, den fie als einen Bergamasken anfahen, für eine Art Schüler des Leonardo da Vinci erklärt haben, wahrfcheinlich aus dem einzigen Grunde, weil Bergamo nicht fehr ferne von Mailand liegt. Zuletzt, fagen die Herren Cr. u. Cav., habe fich Lotto auch Tizian genähert, fügen aber hinzu, daß auch Previtali

1) Auch diefes Bild ift LAVREN. LOTVS, wie das in München befindliche, bezeichnet; dem Namen fügte er noch IVNIOR . M.D. VI. hinzu, d. h. im Monate Juni vollendet. Einige Schriftfteller haben diefe Infchrift mifsverftanden, indem fie daraus fchliefsen wollten, dafs es zwei Maler diefes Namens gegeben hätte, einen ältern und einen jüngern. Das Bild felbft fpricht aber gegen eine folche Annahme. Diefes Bild in Afolo wurde alfo im Juni vollendet und zwar im Anfange diefes Monats, denn am 20. Juni finden wir Lotto fchon in Recanati, wofelbft er den Vertrag unterzeichnete, durch den er fich verpflichtete, ein »Abendmahl« für die Dominicaner in jener Stadt zu malen.

ſtark auf ſeine Manier eingewirkt habe. Ueberdieß, um das Maaß der Beeinfluſſungen und Analogien voll zu machen, laſſen ſie den durch ſo mancherlei Eindrücke mürbe gemachten und völlig verwirrten Lotto im erſten Decennium des 16. Jahrhunderts noch Bologna beſuchen und dort die Fresken in der Kapelle der heiligen Caecilie, von Francia, L. Coſta, Tamarozzo, Chiodarolo und A. Aſpertini gemalt,[1] fleißig ſtudiren, da ja in den Werken Lotto's gar viele Erinnerungen daran zu bemerken wären (?!) — Und endlich ſehen ſie in unſerm Lotto ein mixtum compositum von Cima, Bellini, Carpaccio, Montagna, Previtali und Santa Croce, ja finden ſchließlich noch, daß auch Dürer auf ihn eingewirkt habe. Lotto beſuchte nach dem Urtheile derſelben Kunſthiſtoriker das Atelier des Palma vecchio, und zu ſeinem Bilde vom Jahre 1508 in der Galerie Borgheſe meinen ſie, müſſe Palma ſelbſt ihm die Skizze geliefert haben. Wie alle Verehrer der zwei eminenten Kunſtkritiker kann auch ich nicht umhin, angeſichts dieſer gründlichen Analyſe, ihrer weitreichenden Gelehrſamkeit meine volle Bewunderung zu zollen, allein mir ſcheint dieſelbe der Wahrheit, wenigſtens wie ich ſie im Sinne habe, nicht ganz zu entſprechen. Mir erſcheint dieſes naive, reizende Jugendbild des Lotto, das er in Rom oder in der Marca d'Ancona für irgend ein Nonnenkloſter gemalt haben mag, ſo durch und durch im Sinne und in der Gefühlsweiſe des Treviſaner's empfunden und ausgeführt, daß ich gar kein Werk des Lotto kenne, welches ſo wenig an Palma erinnerte, als gerade dieſes

---

20. Juni 1506. Laurentius Lotus Pictor Venetus promittit fratri Auguſtino hispano Priori sancti Dominici pingere coenam, latam novem pedes et dimidium, altitudinis proportionatae, sumptuosam et splendidam, et deauratam secundum designum pro florenis 100 et expensis pro se et famulo». (Im Archiv von Recanati, Protocoll des Ser Piergiorgio Antonio.) Im Sommer des Jahres 1509 kehrte Lotto wieder nach Recanati zurück, und zwar von Rom aus.

1) Jener ſchöne Freskencyclus wurde 1506 vollendet

Borghefifche. Die Zeichnung der Hand der Madonna, der Wurf und die Beleuchtung der Haare des Chriftkindes, die Falten find noch ganz und gar Bellinifch. Allerdings hat der h. Onuphrius, wie Profeffor Thaufing ganz richtig bemerkt hat, einen Dürer'fchen Anflug und erinnert fpeziell an einen Kopf in dem 1506 von Dürer zu Venedig gemalten Bilde „Chriftus unter den Schriftgelehrten" (Galerie Barberini); allein ich glaube diefen „Zufall" dadurch erklären zu können, daß wahrfcheinlich derfelbe venezianifche Bettlerkopf, fowohl dem einen als dem andern Meifter als Modell gedient haben dürfte. —

Vafari fagt: „Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto" d. h. Lotto war Mitfchüler und Freund des Palma, und nicht Gehilfe (journeyman), wie die Herren Cr. u. Cav. überfetzen zu müffen glaubten, wahrfcheinlich um damit ihre Thefis begründen zu können, daß Lotto der Schüler oder Nachahmer des Palma gewefen fei. Nun find einige Werke diefes letztern aus feiner mittleren Zeit, 1512—1520, wie fchon gefagt, fo Lottifch, namentlich in der Art die Lichter aufzutragen, daß der verftorbene Mündler das Bild des Palma im Louvre (277) geradezu für ein Werk des Lotto erklärte.[1]) — Palma ift zwar im Ganzen genommen ein vollkommenerer und auch gefälligerer Maler als Lotto, der fehr oft in feinen Werken fich überftürzt und das Gleichgewicht verliert, allein Lorenzo Lotto fteht andrerfeits, was Erfindungskraft und künftlerifche Auffaffung anlangt, weit höher und hat auch mehr poetifchen „Eftro" als der Bergamaske. Lanzi bemerkt richtig: „Se Palma è meno animato del Lotto e meno sublime, è forse più bello, comunemente parlando, nelle teste delle donne e dei putti". Der trockene und nüchterne Previtali, übrigens ein trefflicher Techniker, hat ficher keinerlei Einflüffe auf Lotto ausgeübt, wohl aber umgekehrt, wie wir dieß weiterhin fehen werden, und

1) S. Beiträge zu Jacob Burckhardt's Cicerone, p. 57.

was die künstlerische Beziehung Lotto's zu Leonardo da Vinci betrifft, so scheint mir dieselbe ganz und gar aus der Luft gegriffen.[1] — Correggesk endlich war Lorenzo Lotto, ehe noch Antonio Allegri seine Sporen sich verdient hatte.

Correggio und Lotto waren eben verwandte Naturen, die zu der nämlichen Zeit wirkten. Beide suchten, wie schon Leonardo vor ihnen, der Anmuth der Seele einen Ausdruck zu geben — es ist das der letzte Schritt der auf ihren Gipfelpunkt angelangten Kunst. Dieser Zug lag offenbar in der organischen Entwicklung des Kunstvermögens selbst.[2] — In Bergamo wirkte Lotto in den Jahren 1515 bis 1524[3]; in der Mark von Ancona und Rom von 1506 bis 1510, und dann später von 1554—1556; die übrige Zeit scheint er sich in Venedig,

---

1) Der siebenzehnjährige Lorenzo, der 1505 in Florenz von Leonardo in sein Atelier aufgenommen wurde, ist wahrscheinlich der Bildhauer Lorenzetto; Lorenzo Lotto war damals in Treviso. Und als er 1515 sich in Bergamo festsetzte, reiste Leonardo nach Frankreich.

2) Woher kommt es, dafs so manches Porträt des Lotto dem Correggio zuertheilt wird? Bei einem Bildnisse, nach dem Leben gemalt, kann doch nicht von fremdem Einflusse auf den Maler die Rede sein, da die Auffassung immer ihm allein angehören mufs.

3) L. Lotto kam 1513 zuerst nach Bergamo, wo er den Contract unterzeichnete, mit dem er sich verpflichtete, das grofse Bild mit den Porträts der Stifter Alessandro und Barbara Martinengo für die Dominicanerkirche daselbst zu malen. Sodann kehrte er nach Venedig zurück und fertigte im Kloster von S. Giovanni e Paolo ein Modell von ungefähr 4 Fufs Höhe und 2 Fufs Breite zu dem bestellten Bilde. Dieses Modell, auf Holz gemalt und bezeichnet: LAV. LOT. in IO. PAV. PINXIT (d. h. im Kloster von S. Giovanni e Paolo) sah ich vor Jahren noch in Bergamo; später wurde es nach Frankreich verkauft. In dem grofsen Altarbilde, dem gröfsten, das Lotto je gemalt, im Jahre 1515 begonnen und 1516 vollendet, ist nun Lotto Correggesker als selbst Antonio Allegri in seinem Bilde des h. Franz in der Dresdener Galerie (151), 1514 gemalt. Man betrachte z. B. darin namentlich die Bewegung des h. Alexander und die des Täufers, auch die der Engel, die unterhalb des Thrones scherzen. Die drei schönen Predellen zu diesem Bilde befinden

im Klofter von S. Giovanni e Paolo, aufgehalten zu haben. Im Gegenfatze zu feinem feelenverwandten Zeitgenoffen Correggio, hat Lotto faft ausfchließlich nur religiöfe Gegenftände zu feinen Darftellungen gewählt; den f. g. Sieg der Keufchheit (Galerie Rofpigliofi zu Rom) und den kleinen Faun diefer Sammlung ausgenommen, kenne ich von Lotto keine Darftellung aus der griechifchen Mythologie. Seine Männer- und Frauenbildniffe aber dürfen ohne Scheu den beften Porträts feiner Zeitgenoffen an die Seite geftellt werden; die beften derfelben befinden fich in Rom, in der Breragalerie, in der Nationalgalerie zu London, bei Herrn Holford und in Hamptoncourt, im Mufeum von Madrid, und ein fehr feines in der Belvederegalerie zu Wien. 1)

Tizian, der Lotto's Altersgenoffe fein mochte, fcheint große Stücke auf ihn gehalten zu haben. So fchrieb

---

fich in der Sakriftei der Kirche von S. Bartolomeo zu Bergamo, das Bild felbft hinter dem Hauptaltar. — Im Anfange jenes Jahres 1515, ehe Lotto in Bergamo ankam, mufs er, wahrfcheinlich auf feiner Durchreife durch Padua, das gute Porträt des Auguftinus della Turre, Profeffors in Padua, gemalt haben. Daffelbe, gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London, trägt folgende Infchrift: Dño Nicolao de la Turre nobili Bergomenfi amico Sing°, 1515. Bgmi. Lotto führte wahrfcheinlich das Bild von Padua nach Bergamo mit fich und brachte es dem Niccolo della Torre. Er mufs, wie ich glaube, erft fpäter auch das andere Porträt, wahrfcheinlich des Niccolo felbft, hinzugemalt haben; denn diefe zweite Geftalt fteht fehr unbequem im Hintergrunde da.

1) Diefes Porträt der Belvederegalerie ging früher unter dem Namen Tizian's, dem es noch der verftorbene Direktor Waagen zufchrieb. In neuerer Zeit wurde es dem Tizian genommen und dem Correggio gegeben. Es ftellt einen jungen Edelmann in venezianifcher Tracht vor, Kniestück; das Geficht ift edel, blafs, Haare und Bart hellbraun, die Augen bläulich. In der linken Hand hält er eine goldene Vogelkralle. Der Kopf ift, wie bei allen Bildniffen des Lotto, durchgeiftigt, vornehm fein; die Hände weifs und zart in den Fleifchtönen mit den ihm charakteriftifchen grünlichen Schatten. Diefes Porträt foll, nach dem Kataloge des Herrn von Engerth, den bolognefifchen Naturforfcher Ulyffes Aldrovandi, 1522 geboren, vorftellen, was auf jeden Fall ein Irrthum ift, da

Pietro Aretino im April des Jahres 1548 folgendermaßen an Lotto: „Tizian schreibt mir von Augsburg, daß er Euch grüßen und umarmen lasse, und fügt hinzu, seine Freude, die eigenen Werke vom Kaiser gepriesen zu sehen, wäre verdoppelt, wenn er dieselben Euch weisen und mit Euch darüber reden könnte.“ —

Das liebenswürdige Jugendbild Lotto's in der Münchner Galerie hängt im Saale 9 und trägt die Nummer 552. Es stellt die Vermählung der h. Catharina dar und ist bezeichnet: LAVREN. LOTVS. F. Die Form der Hand auf diesem Bilde ist noch ganz Giambellinisch, die Bewegung des Christkindes so wie die des h. Joseph sehr charakteristisch für den Meister. Es mag ungefähr der nämlichen Epoche wie die Bilder in Santa Cristina und

Correggio starb, als Aldrovandi kaum zwölf Jahre zählte. Ein gutes Caracci'sches Porträt des Aldrovandi sieht man in der Stadtgalerie von Bergamo, und dieses hat auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem Lotto'schen Porträt in Wien. — Die Bildnisse des L. Lotto tragen aber nicht nur in Wien den Namen des Correggio, auch in der Sammlung Hamptoncourt bei London hat die nämliche Verwechslung stattgehabt. Die bessern Lotto'schen Porträts haben alle jene feine, innere, von der Empfindung herrührende Eleganz, welche den Gipfelpunkt der letzten Epoche der aufsteigenden Kunst in Italien kennzeichnet und welche namentlich von Leonardo da Vinci, Lorenzo Lotto, Andrea del Sarto und Correggio repräsentirt wird; während die Eleganz des Bronzino in Toscana und des Parmeggianino in Oberitalien eine äufsere, angeeignete, von dem innern Leben der dargestellten Person unabhängige ist, und welche folglich schon das erste Stadium der abwärtssteigenden Kunst charakterisirt. Wie schon bemerkt, hat diese Eleganz der Empfindung bei Lotto, wie auch bei Correggio, etwas nervöses, kränkliches an sich. Die Naturen dieser beiden Künstler standen sich sehr nahe; beide waren in sich gekehrte, die Einsamkeit liebende Gemüther. L. Lotto brachte die gröfste Zeit seines langen Lebens in der Stille der Klosterzelle, in der Gesellschaft von Dominicanermönchen zu. Weder er noch Correggio haben je um die Gunst und Gnade der Mächtigen und s. g. Glücklichen der Welt gebuhlt. Auch sind ihre Darstellungen für die Zeit, in der sie lebten, und für die Schulen, denen beide entstammten, die am wenigsten realistischen.

Afolo (1504—1506) angehören. Auf den Bildern feiner fpätern Zeit, d. h. zwifchen 1520—1530, zeichnet fich Lotto meift italienifch: Lorenzo oder Laurentio Loto oder Lotto. Diefes Gemälde ift nach demfelben Syftem gemalt, welches Albert Dürer, van der Goes, Giambellini und viele Maler diesfeits und jenfeits der Alpen im Gebrauch hatten, d. h. nach dem van Eyck'fchen Syftem. [1]) Leider ift der Himmel faft ganz übermalt. — Ift dieses aber das einzige Werk von Lotto, das die Münchner Sammlung befitzt? Ich glaube nicht. Auch der kleine, liebliche f. g. Faun, im Cabinet 23, Nr. 674, erfcheint mir als ein Werk des Lotto. Dieß intereffante Bildchen ftellt vermuthlich den jungen Pan als Meifter der Mufik dar. Er fitzt auf einem Steine und bläft auf der Flöte; neben ihm eine Zither, in der Ferne auf grüner Wiefe ein weidendes Reh. Das Bildchen kam merkwürdiger Weife nach München unter dem Namen des Correggio, wurde aber von den meiften Kunftfreunden bisher über die Achfeln angefehen und keiner nähern Betrachtung gewürdigt, da es der Art des Correggio, namentlich der bekannteren und populären Stilweife deffelben wenig entfpricht. Aber dem feinen Blicke Mündler's entging die Bedeutung und der Werth auch diefes Bildes nicht, und er foll es dem Palma vecchio zugefchrieben haben. In der That erfcheint diefer liebenswürdige junge Pan auf den erften Blick venezianifch: das Syftem der Malerei ift das des Giambellini, des Lotto und anderer Bellinesken, was man fehr gut an jenen Stellen beobachten kann, wo die Lafuren verfchwunden find. Der feurige Horizont erinnert fowohl an Palma wie an Lotto, und ebenfo das Smaragdgrün der Wiefe. Die Form der Hände

1) Es ward nämlich grau in grau mit Temperafarben fertig untermalt, nnd fodann mit dünnen Oelfarben lafirt. Das durch öftere Filtrirung gereinigte Lein- oder Nufsoel wurde mit Firniffen verdünnt. Auf diefe Art gemalte Bilder werden nie fchwarz und behalten ftets die Durchfichtigkeit der Farbe, wie auch diefs Bildchen des Lotto beweift.

jedoch, das Hellblau des Tuches auf den Schultern Pan's und zumal das zierliche feine Bändchen, womit es auf der Bruft zugeknüpft ift, endlich die Wahl des Gegenftandes felbft und die geiftreiche, naive Auffaffung deffelben, dies Alles fpricht in meinen Augen mehr für Lotto als für Palma. Leider hat das koftbare Bildchen durch Uebermalung und Verputzung an mehreren Stellen fehr gelitten.

Von L. Lotto gehen wir nun über zu feinem Landsmann, dem Giorgio Barbarelli, Giorgione genannt. — Daß das ihm von Herrn Dr. Marggraff zugedachte Bildniß im Saale 9 nicht dem Giorgione, fondern entweder dem Palma vecchio felbft, wie einige Kunftkritiker wollen, oder wenigftens deffen Schüler, Giovanni Cariani, wie mir fcheint, angehöre, haben wir bereits gefehen. Es bleibt mir darum nur noch übrig, das andere, vom Kataloge ebenfalls dem Giorgione zugefchriebene Gemälde näher zu befprechen. Dieß Bild hängt im Saale 7, unter Nummer 470, und wurde, wie fchon bemerkt, früher dem Tizian gegeben, in München auf Giorgione umgetauft und endlich von den Herren Cr. u. Cav. dem Giovan Antonio da Pordenone zugefchrieben. Der Typus diefes fchönen Weibes ift ungefähr derfelbe, dem wir in gar manchem Bilde aus der Giorgionesken Epoche Tizian's begegnen. Der violette Localton, den wir z. B. auch in der f. g. Flora der Uffizien zu Florenz (626) finden und welcher Tizian durchaus eigenthümlich ift, ift in diefem Bilde noch fichtbar. Charakteriftifch für Tizian ift noch das braungelbliche Tuch, das auf den Bufen des Weibes herabfällt, fowie die Form der Hand.

Aus den angeführten Gründen alfo, die negativen abgerechnet, die es mir verwehren, diefe allegorifche Figur fei es dem Giorgione fei es dem Gio. Antonio da Pordenone, oder irgend einem andern Maler der venezianifchen Schule aus jener Zeit zuzuerkennen, zähle auch ich diefe Sibylle der Münchner Galerie zu den Jugend-

werken Tizian's; weht doch der hohe Geift Tizians uns noch immer frifch felbft aus diefer Ruine entgegen![1])

Und nun wollen wir die übrigen der Pinakothek angehörigen Werke des großen Cadoriners, darunter mehrere fehr werthvolle, einer näheren Betrachtung unterziehen.

Herr Marggraff läßt Tizian um 1477 auf die Welt kommen, ihn zuerft bei Gentile, dann bei Giovanni Bellini in die Schule gehen, und fich fpäter unter dem Einfluffe feines frühreifen Altersgenoffen und Freundes Giorgione ausbilden. Diefen Angaben kann ich beiftimmen, nur möchte ich den Giovanni Bellini weglaffen. Denn, fo wenig mich auch der moralifche Charakter Tizian's anfpricht, fo würde es mir doch fchwer fallen, anzunehmen, daß der alte Bellini, dem der junge Tizian 1513 durch allerlei Intriguen habgierig feine Penfion vom Salzamte wegfchnappte, je fein Lehrer gewefen fei. Ob Tizian die Anfangsgründe feiner Kunft von Antonio Roffo, von Sebaftiano Zuccato, von Gentile oder Giovanni Bellini erlernt hat, ift im Uebrigen keine Frage von großer hiftorifcher Bedeutung. Das, was nicht in Abrede geftellt werden kann, ift, daß in feinen Jugendwerken die Einflüffe von Giorgione fo deutlich hervortreten, daß gar manches Bild Tizian's aus jener Zeit (1504—1512) als Werk feines Lehrers und Vorbildes, des Giorgione, angefehen worden ift[2]).

Im Jahre 1505 erfcheint Tizian noch als Gehilfe des Giorgione, und durch den Anonymus des Morelli erfahren

1) Aus diefer nämlichen Epoche erfcheint mir auch das Bild in der Doriagalerie zu Rom, die Herodias, dafelbft dem Giorgione zugetheilt, von den Herren Cr. u. Cav. aber, confequent in ihrem Urtheile, dem Pordenone gegeben.

2) So das »Concert« im Louvre, die »Venus« in der Dresdener Galerie, die Madonna mit den Heiligen Rochus und Antonius im Madrider Mufeum (von den Herren Cr. u. Cav. dem Francesco Vecelli zugefchrieben) und anderes mehr. — Im Leben Tizian's (Band I) behaupten

wir, daß 1511, nach dem Tode Giorgione's, Tizian manches unfertige Werk feines Meifters und Freundes vollendet habe. Giorgione's Einfluß fehen wir aber nicht nur in den Jugendwerken des Cadoriners, er leuchtet aus den Gemälden faft aller feiner venezianifchen Zeitgenoffen hervor: aus denen des Lotto, des Palma, des Giovanantonio da Pordenone, des Bonifacio veronefe, des Cariani, des Doffo, des Romanino und vieler anderer mehr, feines Schülers Sebaftiano Luciani zu gefchweigen. Außer der Einwirkung Giorgione's auf Tizian, welche felbft die Herren Cr. u. Cav. gelten laffen, ja fogar felbft in jenem Jugendbilde, das den heiligen Marcus thronend zwifchen vier andern Heiligen darftellt (jetzt im Vorraume der Sacriftei der „Salute" zu Venedig aufgeftellt) hervorheben [1]), wollen die genannten Kunfthiftoriker auch noch den Einfluß des Fra Bartolomeo della Porta darin gewahren, vornehmlich im Faltenwurfe und in der Bewegung fowohl des h. Sebaftian als auch des h. Rochus. Um diefe feine Bemerkung jedoch richtig und in ihrer ganzen Tiefe zu verftehen und würdigen zu können, muß man wiffen,

---

aber die Herren Cr. n. Cav., dafs das liebenswürdige Madonnenbild, 41, in der Belvederegalerie zu Wien, noch im XV. Jahrhundert von Tizian gemalt worden fei, und fehen darin etwas, was fie an die Bellini, an Carpaccio nnd fogar an Palma vecchio (!) erinnere; fie rühmen darin befonders den fchönen landfchaftlichen Grund. Aber gerade diefer landfchaftliche Hintergrund hätte fie, meine ich, belehren follen, dafs das Bild um 6 bis 8 Jahre jünger fein müffe, als fie dafürhalten. Man vergleiche jene freibehandelte Landfchaft mit den landfchaftlichen Gründen in den Bildern des Giovanni Bellini, des Cima, des Bafaïti, des Previtali, und man wird fich leicht von dem Irrthume überzeugen, dem fich die Herren Cr. u. Cav. überliefsen.

1) Diefes Bild, fowie jenes in der Kirche vulgo di S. Marcuola in Venedig, den Jefusknaben zwifchen den HH. Andreas nnd Catharina darftellend; ferner die Madonna mit dem Kinde (41) der Belvederegalerie fcheinen mir die älteften auf uns gekommenen Werke Tizian's zu fein, und beide mögen wohl nm 6 bis 8 Jahre früher als der »amor facro und amor profano« entftanden fein.

daß Baccio della Porta im April des Jahres 1508 nach Venedig kam und im Kloſter von San Pietro Martire auf der Inſel Murano nicht nur einige Wochen zugebracht, ſondern ſogar für jene Mönche ein Altarbild zu malen begonnen hatte.[1])

Und nun betrachten wir Tizian's Werke, deren der Katalog etwa ein Dutzend aufweiſt.

Im Saale 7, Nummer 1329, ſehen wir ein ächtes und vortreffliches Bild des Meiſters, aus ſeinen letzten Lebensjahren; es ſtellt die „Geißelung Chriſti“ dar. Mit größerer Feſtigkeit und Meiſterſchaft hat wohl nie ein Maler den Pinſel geführt, als der neunzigjährige Tizian auf dieſer Leinwand. Er hat bei dieſem Gemälde ſeine Palette auf Weiß, Schwarz, Roth und Orangegelb reducirt, die Farben, deren ſich ausſchließlich die älteſten Maler Griechenlands bedient haben ſollen. Das Beiſpiel des alten Tizian wurde dann ſpäter auch von Rubens und van Dyck hie und da befolgt, am glänzendſten aber vom alten Frans Hals in ſeinen berühmten zwei Porträtbildern der Haarlemer Bildergalerie[2]). Unſer Gemälde ſoll aus den Niederlanden nach Deutſchland gekommen ſein. Unter den mannigfachen Retouchen, die wir in dem Bilde wahrnehmen, erkennen die Herren Cr. u. Cav. (Tizian — Band II, Seite 395, Anmerkung 2) ſogar die Hand des Rubens oder beſſer noch die des van Dyck, z. B. in jenem Manne, in Profil, der dem Heilande droht.

Es iſt wahr, dieſe Hand mit den eleganten, langen und ſpitzen Fingern iſt nicht tizianiſch, ſondern gehört wahrſcheinlich einem Niederländer an; ob aber dieſelbe von van Dyck oder irgend einem andern Flamländer reſtaurirt worden ſei, das mögen die Götter wiſſen.

1) Siehe darüber P. Marcheſe: Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani. (Band II, S. 59—64.)

2) No. 60 u. 61, die Vorſteher und Vorſteherinnen des Altmännerhauſes darſtellend.

Venezianifch ift auch das fchöne Bildniß eines Mannes in fchwarzer Kleidung, einft fälfchlich Pietro Aretino genannt (No. 467).

Im nämlichen Saale fehen wir, No. 450, Maria in einer Landfchaft am Boden fitzend, in Verehrung des Kindes, das auf ihrem Schooße liegt, umgeben von den HH. Franziscus, Hieronymus und Antonius, der das Kind am Fuße berührt, durch Reftaurationen ganz entftellt. Irre ich nicht, fo war diefs Bild früher einmal ein recht gutes Atelierwerk Tizian's, an dem vielleicht er felbft die Hand angelegt haben dürfte. — An Bonifacio dabei zu denken, wie Herr Dr. Marggraff will, kann nur Jemandem in den Sinn kommen, der weder von Bonifacio noch von Tizian einen klaren Begriff hat. Die nämliche Compofition ift von Tizian's Nachahmern mit Modificationen öfters wiederholt worden [1])

No. 478. Das ftehende lebensgroße Bildniß des Großadmirals Luigi Grimani ift ficher weder von Tizian, noch weniger von Tiberio Tinelli, noch in der Art des Pietro Vecchia, wie die Herren Cr. u. Cav. behaupten (II, 488), gemalt. Da mir folches Umhertappen zuwider ift, fo ziehe ich vor, zu geftehen, daß ich den Meifter nicht kenne.

No. 489. Auch in diefem ganz vorzüglich aufgefaßten Bildniffe finde ich weder die Zeichnung noch die Malweife des Cadoriners und ftimme daher dem Urtheile bei, das die Hiftoriographen Tizian's über diefes Gemälde abgeben. Das Bild hat großen Schaden gelitten, die Lafuren auf demfelben find faft alle verfchwunden, trotzdem aber

1) Die Herren Cr. u. Cav. geben diefes Gemälde dem Francesco Vecelli. (Leben Tizian's. II, 485.) Ich meinerfeits geftehe diefen Nachahmer Tizian's zu wenig zu kennen, um mir ein Urtheil über ihn zu erlauben. Wie gefagt, mir macht diefes Gemälde den Eindruck eines guten Tizianifchen Atelierbildes. Die Zeichnung dazu fcheint mir von Tizian felbft ausgeführt. Der Anonymus des Morelli erwähnt Tizianifcher Atelierbilder theils von einem gewiffen Girolamo, theils von einem Stefano del Tiziano ausgeführt. Ein folches könnte auch diefes fein.

übt es noch immer einen gewaltigen Eindruck auf den Beſchauer aus. [1])

No. 492. Ein Mann in ſchwarzer Kleidung. Perlen und andere Kleinodien liegen vor ihm auf einem Tiſche; dahinter eine Frau. Dieß verdorbene, aber trotzdem noch immer intereſſante Gemälde wurde ſchon von den Herren Cr. u. Cav. mit richtigem Blicke dem P. Bordone zurückerſtattet (II, 487). Dr. Marggraff hält es für ein „Schulbild“ Tizian's. Von Paris Bordone ſcheint man überhaupt in München keinen klaren Begriff zu haben, ſonſt hätte man wahrlich nicht die flache, geiſtloſe Kopie nach dieſem reizenden Coloriſten (Saal 7, 483) ſo lange Jahre für deſſen eigenes Werk dem geduldigen Publikum vorſtellen dürfen. Ja gegenwärtig noch wird dieſe langweilige Kopie von ſ. g. Künſtlern kopirt. Und dann ſage man noch, daß man ausübender Maler ſein müſſe, um die alten Meiſter zu verſtehen. Faſt wäre man geneigt, das Gegentheil als Axiom aufzuſtellen. Die von Tizian geliebte Violante, Tochter des Palma, iſt übrigens eine Fabel — da Palma wohl eine Nichte, die Magdalena hieß, aber keine Tochter gehabt hat.

No. 496. Das Porträt Carl's V. Echt und ſchön. Die Landſchaft darauf, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit hingeworfen, erinnert in den Tönen lebhaft an die Landſchaften des Rubens; man beſehe ſich z. B. auch die Bilder No. 279 und 260 des P. P. Rubens. Dieſer ſcheint übrigens erſt nach ſeiner Geſandtſchaftsreiſe nach Madrid den Tizian auch in der Landſchaft ſich zum Muſter genommen zu haben.

Der Kaiſer ſieht kränklich und verſtimmt aus. Ich glaube, dieß Bildniß muß um einige Monate früher entſtanden ſein

1) Die Herren Cr. u. Cav. (II, 485) glauben, es könnte vielleicht dem Tintoretto angehören; allein ſowohl die Auffaſſung als die Darſtellung ſcheinen mir in dieſem Porträt viel zu einfach für ihn; auch iſt der Pinſelzug des Tintoretto ein ganz anderer. Zu meiner Schande muſs ich bekennen, daſs ich vor dieſem Bilde ganz rathlos ſtehe.

als das wunderbare Reiterporträt Carl's V. im Madrider Mufeum, meinem Gefühle nach, was Auffaffung betrifft, das fchönfte Bildniß der Welt. — Die Auffchrift auf dem Porträt in München ift zwar aufgefrifcht aber echt: TITIANUS. F. 1548.

No. 524. Venus, eine Bachantin, ein Satyr, Amor u. f. w. Hart in den Umriffen, die Haare mit zu großer Aengftlichkeit ausgeführt; ift nicht einmal ein Tizianifches Schulbild, fondern fcheint bloß Kopie zu fein.

No. 587. Maria in einer Landfchaft fitzend mit dem Jefuskinde, dem kleinen Johannes und dem Donator. Die Herren Cr. u. Cav. nennen diefes Gemälde eines der werthvollften, vorzüglichften Werke Tizian's, reich an Farbe, fchön in den Charakteren, fchön in den Figuren, namentlich der Donator bewundernswürdig, und fetzen es zwifchen die Jahre 1520 und 1525. Auch ich kann nicht umhin, hier die faftige, herrliche Tizianifche Farbe und das gute Porträt des Donators zu bewundern, finde aber andrerfeits die Zeichnung und Modellirung in diefem Bilde viel zu fchwach für den Meifter felbft, den Baumfchlag zu kleinlich, das Lamm zu geiftlos gemalt; auch hat das Ohr der Madonna nicht die Tizianifche Form.

No. 591. Die heilige Jungfrau in abendlicher Landfchaft, bezeichnet (apogryph). F. Titianus. Ein durch Reftaurationen übel hergerichtetes Gemälde. Meiner Anficht nach ift es ein vom Meifter felbft vollendetes Atelierbild; der landfchaftliche Grund fcheint mir ganz ihm anzugehören. Aus feiner fpätern Zeit.

No. 1211. Bildniß eines fchwarz gekleideten Mannes, datirt 1523. Will man diefem ftark verpuzten Gemälde einen Namen geben, fo möchte der des Paris Bordone, welchen die Herren Cr. u. Cav. vorfchlagen [1]) nicht ganz ungeeignet fein. Freilich proteftirt gegen diefe Taufe Herr Profeffor Dr. Marggraff, welcher, dies Mal feiner

1) Leben Tizian's II, 431.

Sache vollkommen gewiß, dieses Porträt dem Moretto von Brescia vindicirt. — Wir werden aber bei Besprechung eines Bildnisses des G. B. Moroni sehen, daß die Bekanntschaft des Herrn Dr. Marggraff mit Moretto eben nicht eine sehr intime genannt werden kann. Ich meinerseits will darauf verzichten, diesem verdorbenen Bildniß einen bestimmten Künstlernamen anzuhängen. Wohl aber hätte ich einen solchen bereit, und zwar den des Andrea Schiavone, für den kleinen „farbensaftigen Parnaß", (Cabinet 191, No. 1182), worin man sowohl den Einfluß des Parmegianino, als den Tizian's wahrnehmen kann. Wahrscheinlich diente das reizende Bildchen zum Schmucke eines Spinetts. Wie man aber dabei auf den Kupferstecher Bonasone rathen konnte, ist mir ganz und gar unerklärlich. Wo hat denn Herr Professor Marggraff Bilder von Bonasone zu Gesicht bekommen?

No. 1238. Jupiter und Antiope, Bruchstück, gehört auf keinen Fall weder dem Tizian, noch dem Giovanni Contarini an, wie die Herren Cr. u. Cav. meinen. Dergleichen Bilder sind, wie die Findelkinder, vaterlos.

Nach der Besichtigung dieser Pseudo-Tizians wird es uns ein wahrer Genuß sein, zwei ächte, untrügliche Bildnisse des großen Bergamasker Porträtmalers Moroni anzusehen. Das eine hängt im Saal 9, das andere im Saal 7. Das erstere stellt eine in Pelz gekleidete Frau dar, No. 583. Es ist zwar etwas verputzt, aber immer noch ein gutes Werk des Meisters, zwischen 1560—1570 gemalt. Alle dem Moroni eigenthümlichen Züge sind darin deutlich wahrzunehmen. — Das zweite, im Saale 7, trägt die Nummer 452 und geht im neuen verbesserten Kataloge des Herrn Dr. Marggraff unter dem Namen des Moretto. Das aber war eine in jeder Beziehung unglückliche Umtaufe; denn erstens beweist dieselbe, daß der Herr Dr. mit Moroni wenig vertraut ist, und zweitens gab sie ihm Veranlassung, Unwahres über Moretto zu sagen, da ja dieser Meister nicht 1500, sondern schon im Jahre 1498 geboren und

nicht zu Bergamo fondern in Brescia geftorben ift, und nicht 1560 fondern vier Jahre früher. Das Porträt ftellt einen Geiftlichen dar und gehört zu den vorzüglicheren Bildniffen des trefflichen Bergamasken. Mit großem Unrecht haben fchon vor Herrn Dr. Marggraff einige moderne Kritiker getrachtet, diefes fo charakteriftifche Moronifche Bild dem Moretto zuzuweifen. In einigen Fällen, wenn Moroni etwa Bilder feines Lehrers Moretto kopirt, wie z. B. in dem lefenden h. Hieronymus der Communalgalerie von Bergamo, oder in feinem Jugendbilde, das in der Breragalerie unter Nummer 252 aufgeftellt ift, kann Moroni von folchen, die mit feiner Art und Weife nicht fehr vertraut find, mit feinem Lehrer verwechfelt werden. Form und Ausdruck der Hand z. B. find bei Moroni ftets fehr verfchieden von denen bei Moretto. Die Hände des letzteren mit den etwas akademifch zugefpitzten Fingern haben niemals die Naturwahrheit, welche Moroni, wenn er will, feinen nach dem Leben gezeichneten Händen zu geben weiß. Auch hat die Fleifchfarbe bei Moretto zwar einen hellen Silberton, die des Moroni aber kommt der Realität näher. Auf diefem Bildniffe in München ift nun die Hand fehr charakteriftifch und läßt für einen Kenner nicht den mindeften Zweifel beftehen, daß diefes Porträt dem Moroni und nicht dem Moretto angehöre.

Giov. Battifta Moroni ift in Bondio, unweit Albino, einem Flecken der Provinz Bergamo, geboren, und zwar aller Wahrfcheinlichkeit nach um 1525; denn feine früheften Werke haben in den Fleifchpartien jenen ziegelröthlichen Ton, den wir öfters in den Werken des Moretto nach 1540 finden. Moroni muß daher ungefähr um jene Zeit in's Atelier des Moretto gekommen fein. Diefer letztere war zwar ein Brescianer von Geburt, feine Voreltern aber, die Bonvicini [1]), ftammten aus Ardefio, einem Dorfe,

1) Ambrogio und Moretto quondam Guglielmino von Ardefio, genannt Bonvicini. (Siehe Dizionario degli Artifti Bresciani von Stefano Fenaroli.)

das wie Albino im Seriothale liegt, und ließen fich um's Jahr 1438 in Brescia als Kaufleute nieder. Das frühefte mit der Jahrzahl bezeichnete Bild von Moroni, das mir bekannt ift, hängt in der Berliner Galerie und ift vom Jahre 1553. Damit foll freilich nicht gefagt fein, daß Moroni nicht fchon früher Bilder gemalt habe. Von feinen früheften Arbeiten kenne ich etliche theils in der Stadt theils in der Provinz Bergamo. So, um nur ein paar davon hier anzuführen für denjenigen, der diefen Meifter genauer zu kennen wünfcht, eines in der Pfarrkirche von Gorlago, wohl das dem Moretto am nächften ftehende Bild des Moroni, [1]) und ein Chriftus, Bruftbild im Profil, in der Communalgalerie von Bergamo.

Kein Porträtmaler hat es je verftanden die epidermis des menfchlichen Gefichts getreuer und mit größerer Wahrheit auf die Leinwand feftzubannen als Moroni; feine Bildniffe fehen zwar alle mehr oder minder nüchtern aus, müffen aber fammt und fonders jene frappante Aehnlichkeit mit dem Original gehabt haben, die das große Publikum entzückt und bei deren Anblick es ausruft: ja ganz wie er leibt und lebt! Moroni fah eben mit den Augen des großen Publikums feine Leute an; er war kein Poet im wahren Sinne des Wortes, wohl aber ein ausgezeichneter Maler. Hie und da vermag er indeffen auch Außerordentliches zu leiften und durch die Oberfläche in die Seele feiner Leute zu dringen. In folchen Fällen dürfen feine Bildniffe denen Tizian's gleichgeftellt werden.

---

1) An der Wand links von der Thür unter dem Namen des Cerefa; es ftellt Chriftus mit dem Kreuze fchwebend in einer Glorie von Engeln dar; unten auf der Erde Johannes der Täufer und ein Heiliger in kriegerifcher Rüftung, beide knieend. Die Engel, wie ebenfalls der h. Krieger find dem Moretto entnommen. Die Zeichnung in diefem Jugendbilde des Moroni ift fehr forgfältig, aber etwas ängftlich. Die Kopfform des Chriftus erinnert faft mehr noch an Romanino, als an Moretto. Wahrfcheinlich wurde diefs Gemälde von Moroni noch in Brescia felbft, d. h. im Atelier feines Lehrers ausgeführt. Auf Leinwand.

Moretto bewährt ſich zwar ſtets als ein höherer Künſtler, ſeine Auffaſſung und Zeichnung iſt immer edler und eleganter, als die ſeines hausbackenen Schülers, allein dieſe nicht für jedes Auge ſichtbaren geiſtigen Vorzüge, die ihn von Moroni unterſcheiden, reichen doch nicht immer aus, die beſſern Werke des letztern von den ſchwächern des erſtern zu unterſcheiden.

In ſolchen Fällen kann bei der Beſtimmung der Bilder nur die genaue und ſichere Kenntniß der Form, ſowohl der Hand als des Ohres, welche bei beiden Meiſtern ſehr verſchieden ſind, aus der Verlegenheit helfen.

Moroni hat erſt in unſerm Jahrhundert jene europäiſche Berühmtheit erlangt, die er als Porträtmaler verdient. Bei ſeinen Lebzeiten war er wohl in ſeinem engeren Vaterlande, namentlich im Bergamaskiſchen, hochgefeiert, aber jenſeits der Grenzen der venezianiſchen Republik kaum bekannt. Faſt alle ſeine Werke befanden ſich noch zu Anfang unſers Jahrhunderts in Bergamo und Umgegend, und die wenigen Porträts, die in den frühern Jahrhunderten über die Alpen kamen, wurden dem Publikum ſtets unter dem Namen Tizian's oder irgend eines andern Meiſters vorgeſtellt. So z. B. der ſ. g. Anatom A. Veſalius (2. Saal, No. 24 der Wiener Pinakothek) und das andere männliche Porträt (No. 34) daſelbſt. Beide Bilder gehörten der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüſſel an und galten dort, das erſtere als ein Werk Tizian's, für das es noch immer gilt, das andere für eine Arbeit des Johann von Calcar.

Zu den vorzüglichſten Bildniſſen Moroni's gehören aber drei der Londoner Nationalgalerie,[1]) der „Gelehrte“ der Uffiziengalerie, einige der Communalſammlung von Bergamo und drei oder vier andere im Privatbeſitze daſelbſt. Seine

1) Wie manchmal ſelbſt ein ſehr geübtes Auge Porträts des Moroni mit denen des Moretto verwechſeln kann, beweiſt ſchlagend das Beiſpiel des verſtorbenen O. Mündler, welcher in ſeinen »Beiträgen zu Jacob

zahlreichen Kirchenbilder, welche man im Bergamaskischen antrifft, find, was Technik anlangt, alle lobenswerth, in der Auffassung aber meist langweilig und trocken.

Moroni starb im Jahre 1578, während er eben an seinem großen „Weltgerichte“ für die Pfarrkirche von Gorlago, zwei Stunden von Bergamo, arbeitete.

Von seinen Nachahmern sind namentlich folgende hervorzuheben: Francesco Zucco, Carlo Ceresa, und Giovan Batista Moneta, alle drei Bergamasken. Die Porträts des letztern sind höchst selten.

Fast alle bedeutendern Bildergalerien Deutschlands besitzen ein oder ein paar Porträts von Moroni. Meiner Ansicht nach sind das Münchener (No. 452) nebst dem eines Dominikaner Laienbruders in der Städel'schen Sammlung zu Frankfurt darunter die besten.

Handzeichnungen von Moroni sind ungemein selten; zwei derselben besitzt die Sammlung der Uffizi zu Florenz, von denen die eine die Krönung der Jungfrau Maria durch Gottvater und Christus darstellt; über dem Haupte Maria's schwebt der h. Geist.[1] Schwach und geistlos.

Burckhardt's Cicerone, S. 67, die drei lebensgrofsen Bildnisse, einst im Hause Fenaroli zu Brescia, seit einigen Jahren in der National-Gallery zu London, alle drei als Arbeiten des Moretto, dem sie eben auch im Hause Fenaroli zugeschrieben waren, citirt. Es war zuerst dem Schreiber dieser Zeilen vergönnt, als er vor mehreren Jahren die Sammlung des Grafen Fenaroli besuchte, in zweien jener berühmten Porträts die Hand und den Geist des Moroni zu erkennen und also den »am Fusse verwundeten Cavalier mit dem schwarzen Barret«, so wie die «sitzende Dame im Brokatkleide», dem Moretto zu nehmen und dem Moroni zurückzuerstatten, unter welchem Namen dieselben auch an die National-Gallery vom Kunsthändler Baslini von Mailand verkauft wurden. Das dritte herrliche Porträt aber stellt einen jungen Cavalier mit rothem Barett dar, ist mit dem Jahre 1526 bezeichnet und gehört zu den elegantesten Bildnissen des Moretto.

1) Die Photographie dieser Zeichnung, von Philippot in Florenz, trägt die Nummer 1217.

Die technifche Behandlung, Aquarell und Kreide, welche aus der Schule des Vincenzo Foppa herzuftammen fcheint und die Moroni von feinem Lehrer Moretto ererbte, kommt auch jener des Gaudenzio Ferrari und feiner Schüler bis auf Lomazzo herab fehr nahe, während die andern gleichzeitigen Meifter in den venezianifchen Landen faft immer zu ihren Zeichnungen die Feder, den Röthel oder die fchwarze Kreide gebrauchten, fo Tizian und Giorgione, Paris Bordone, die Bonifazio's, die Veronefen, Francesco Morone, Francesco Carotto und andere mehr. — Ich bitte meine jungen Collegen in der Kunftwiffenfchaft, diefe Bemerkung beherzigen zu wollen, da folche technifche Schulgebräuche dem Kunftforfcher manchmal nicht unwichtige Fingerzeige zu geben im Stande find.

Im Saale 8, unter der Nummer 584, hängt ein merkwürdiges Porträt, welches einen noch jungen Mann mit einer Rofe in der Hand darftellt. Der Katalog nennt es Selbftbildniß des Künftlers, und da es Franciscus Turbidus bezeichnet ift, fo wäre es, Herrn Dr. Marggraff zufolge, als das Selbftbildniß des Moro von Verona anzufehen. Auf dem Bilde fteht aber auch das Jahr 1516. Da nun der Katalog den Torbido um 1500 auf die Welt kommen läßt, fo müßte er auf dem Bilde etwa 16 Jahre zählen. Das ift indeffen nicht der Fall. Doch man wird fagen, das find Kleinigkeiten, und bei Beurtheilung von Kunftwerken foll man die Sache nicht fo genau nehmen. [1])

Francesco Torbido, Moro genannt, wurde 1486 in Verona geboren und ftarb dafelbft um 1546. Vafari, der feine Berichte über die veronefer Maler vom Padre Marco Medici fich verfchafft hatte (deffen Urtheile über die Be-

---

1) **Ein Selbftbildnifs des Francesco Torbido, im Profil gezeichnet, foll fich in einer englifchen Handzeichnungfammlung befinden und den Torbido mit einem Mohrengeficht darftellen; hieraus mag fein Beiname, il Moro, fich erklären.**

deutung der veronesischen Malerschule nach meiner Ansicht einer strengen Revision bedürfen), war auch gegen Torbido nicht ganz gerecht und hat denselben, so wenigstens glaube ich, unterschätzt. Dem Urtheile Vasari's sind auch die neuern Schriftsteller blindlings gefolgt und stellen den Moro etwa auf die nämliche Linie mit dem oberflächlichen, flachen Pomponio Amalteo. Damit thuen sie aber dem Torbido schreiendes Unrecht an. — Vasari bezeichnet diesen Veronesen als einen Schüler Giorgione's. Die Richtigkeit dieser Angabe muß ich sehr bezweifeln. In den Werken aus seiner Jugend, wie z. B. unser Porträt eines ist, stellt sich mir Torbido vielmehr als ein Zögling des Liberale dar. Ich meine daher, daß er seine Lehrzeit in Gesellschaft Giolfino's und der beiden Carotto in dem Atelier seines alten Landsmannes Liberale durchgemacht habe. In den Werken seiner spätern Zeit, wie z. B. in der Altartafel der Kirche S. Fermo zu Verona, auf welcher er die Madonna mit dem Kinde, von Engeln umgeben, auf Wolken dargestellt hat, unten auf der Erde den Erzengel Rafael mit dem kleinen Tobias, erinnert namentlich die schöne poetisch gedachte Landschaft des Hintergrundes mit den zwei Figürchen lebhaft an seinen andern Landsmann, Bonifazio den älteren. Seine spätesten Werke endlich, wie die Frescomalereien im Dome von Verona, beweisen wie Giulio Romano's schädlicher Einfluß auch diesen sonst so selbständigen Veronesen getroffen hat.

Andere Bilder dieses zu wenig beachteten Künstlers findet man außer den eben angeführten noch in der städtischen Galerie von Verona: Madonna mit dem Kinde No. 49; Erzengel Rafael mit dem Tobias No. 49, (daselbst dem Moretto von Brescia zugeschrieben, wahrscheinlich in Folge von Verwechselung der ähnlichlautenden Namen); ein anderes Madonnenbild mit Heiligen und dem Donator No. 210, sehr großartig in der Auffassung aber sehr verdorben. In S. Zeno ist von seiner Hand der erste Altar

links. Ein fehr fchönes Werk von ihm befitzt auch der Dom von Salò, dafelbft gänzlich verkannt; ein anderes, ebenfalls unter dem Namen des Moretto gehendes, leider ganz verhängtes Altarbild fieht man in der Kirche von Limone, gleichfalls am Gardefee. Diefer Torbido ift, wie gefagt, eine Künftlergeftalt, die beffer ftudirt und in's Licht gefetzt zu werden verdiente: eine fchöne Aufgabe für einen jungen Kunftbefliffenen, der fich feine Sporen zu verdienen wünfcht. Derfelbe müßte, meine ich, den älteren Bonifazio mit dem Torbido zufammenftellen. Sie find beide Landsleute, find beide von der Giorgionifchen Schule beeinflußt worden, Bonifazio von Palma vecchio, Torbido wahrfcheinlich aus dritter Hand, d. h. durch den Bonifazio felbft. Torbido blieb dabei aber ftets feinem erften Lehrer Liberale getreu bis zu deffen Tode im Jahre 1536.

Von Porträts des Torbido find mir außer diefem Münchener nur zwei oder drei andere bekannt, eines in der Communalgalerie von Padua (fehr verdorben, unter No. 49), ein anderes, bezeichnetes, im Mufeum von Neapel, klotzig und unfchön. Jenes Bildniß aber der Galerie der Uffizi zu Florenz (No. 571), dafelbft für das Porträt des Gattamelata und als Werk des Giorgione ausgegeben, gehört meiner Anficht nach weder dem Caroto,[1]) wie Mündler meinte, noch viel weniger dem Torbido an, wie die Herren Cr. u. Cav. behaupten. (Siehe Hist. of P. in North-Italy, Band II, S. 163 „there is some excuse for substituting Giorgione for Torbido as is done here; that is, for substituting the pupil for the master“ — und Band I, S. 511 nennen fie dieß Porträt „an unmistakeable work of Torbido“).

Nach meinem Dafürhalten hatte Mündler fehr richtig in diefem Bilde die Hand und den Geift eines Veronefer

---

1) Siehe Burckhardt Cicerone, zweite, von A. von Zahn verbefferte Auflage, 1869.

Malers erkannt und zwar eines folchen, der mit den Giorgionesken gar nichts zu fchaffen hat, wefshalb er den Caroto vorfchlug. Er kam damit, wie ich glaube, der Wahrheit fehr nahe. Irre ich nicht fehr, fo gehört jenes Bild einem Maler an, der dem Cavazzola in einer gewiffen Epoche feiner Wirkfamkeit fehr nahe ftand und der auch mit ihm zufammen gearbeitet haben muß, wie die Bilder No. 298 (die Heiligen Michael und Paulus) und No. 301 (die Heiligen Petrus und Johannes d. T.) im ftädtifchen Mufeum von Verona beweifen. Es ift dieß der wenig bekannte Michele da Verona, von dem bezeichnete Fresken in der Veronefer Kirche von Santa Chiara zu fehen find. Auch er kam aus der Schule des Domenico Morone, wie Cavazzola und wie Francesco Morone. In diefer Epoche (1509—1514) unterfcheidet man die Werke des Cavazzola nur mit Mühe von denen des Michele da Verona. Das fchöne Bild z. B. in der Sakriftei der Kirche von Santa Anaftafia in Verona, welches man dort dem Cavazzola zufchreibt, gehört, meiner Anficht nach, dem Michele an. Diefer ift fpitziger fowohl in den Falten feiner Gewänder als auch in den Fingern feiner Hände, welche letztere bei Cavazzola immer etwas ftumpf find. In der Auffaffung jedoch ift Cavazzola dem Michele weit überlegen und auch eleganter und edler in der Zeichnung.

In demfelben Saale hängt auch (No. 597) ein h. Nicolaus im Kirchenornate, zwifchen den Heiligen Johannes dem Täufer und Philippus. Das Bild ift bezeichnet 1533. F. SEBASTIAN. F. PER AGOSTINO CHIGI. Nun ftarb aber Agoftino Chigi, wenn ich nicht irre, fchon 1524. Die ganze Auffchrift ift offenbar apocryph, und das Gemälde weift auf die Weife des Rocco Marconi hin, eines Schüler's des Bordone. Derfelben Anficht find auch die Herren Cr. u. Cav., und gewiß alle, die auch nur eine oberflächliche Bekanntfchaft mit den venezianifchen Meiftern haben, werden diefem ihrem Urtheile beiftimmen.

Noch wäre hier eines andern ältern venezianer Malers zu erwähnen, wenn das Porträt, welches man ihm, freilich nur dubitativ, in die Schuhe ſchiebt, wirklich von ihm herrührte. Ich meine das Bild No. 717 im Cabinet 7., das den Kaiſer Maximilian I. darſtellt. — Wie aber Herr Dr. Marggraff den Jacopo de' Barbari, noch immer in Nürnberg das Licht der Welt erblicken laſſen kann, iſt mir wahrlich unbegreiflich. Nachdem Herr Profeſſor Dr. Thauſing in ſeinem ganz vorzüglichen Werke über Dürer den wahren Platz, den dieſer merkwürdige Venezianer in der deutſchen Kunſtgeſchichte einnimmt, in's Licht geſtellt und ſein Verhältniß zu Dürer meiſterhaft gekennzeichnet hat, wäre meinerſeits jedes Wort über Jacopo de' Barbari hier überflüſſig. Es bleibt mir nur noch übrig, über die Aechtheit der Taufe auch dieſes Porträts meine Meinung abzugeben, und dieſe lautet verneinend.

Meint aber Herr Dr. Marggraff einen alten Nürnberger Maler, Namens Jacob Walch, ſo habe ich nichts dagegen einzuwenden, da ich dieſen Meiſter nicht kenne. Jedenfalls hat Jacopo de' Barbari, in Nürnberg auch Jacob Walch genannt, der Meiſter mit dem Mercurſtab und Lehrer Kulmbachs, gar nichts mit dieſem Bildniß zu ſchaffen.

Und hier möchte ich noch meine Meinung über ein anderes merkwürdiges Porträt venezianiſchen Urſprungs ausſprechen. Das Bild hängt im Saale 7, No. 1421. Herr Dr. M. macht mit Recht in ſeiner Vorrede auf den in Deutſchland wenig bekannten Meiſter deſſelben aufmerkſam. Domenico Caprioli iſt ein Treviſaner und hat, ſeinen Bildern nach zu urtheilen, ſich an den Werken ſowohl des Palma vecchio, als auch des Giorgione herangebildet. Dieſes Porträt eines jungen Mannes iſt eine Art Carrikatur des Giorgione; es iſt ſehr überſchmiert und daher entſtellt; es verdiente wohl, ſorgfältig gereinigt zu werden.

Von Paolo Caliari, Paolo Veroneſe genannt, weiſt zwar der Katalog eine Menge Bilder auf; die meiſten davon

ſind aber, wenigſtens in meinen Augen, nur Atelierſtücke. Zu den ächten Bildern dieſes Meiſters möchte ich nur das Frauenporträt, No. 436, und die h. Familie No. 485 rechnen. Es ſei mir noch erlaubt, hier zu bemerken, daß diejenigen, welche den Paolo im Jahre 1528 geboren ſein ließen, ganz recht hatten und daß folglich Herr Dr. Marggraff übel berathen war, als er jenes Jahr mit 1537 vertauſchte. Der verſtorbene Cicogna, Herausgeber der „Iscrizioni veneziane", fand im Necrologium der Sanitätsbehörde, daß Paolo Veroneſe den 19. April 1588 ſechzig Jahr alt ſtarb (B. I, S. 149).

Paolo ſcheint ſchon 1555 ſich in Venedig niedergelaſſen zu haben, denn in dieſem Jahre malte er die Decke der Sakriſtei der Kloſterkirche von S. Sebaſtiano daſelbſt.

Von einem andern etwas ſpätern Veroneſen, nämlich von Bernardino India, einem trefflichen Porträtmaler, glaube ich in München ein gutes Bildniß bemerkt zu haben; doch bürge ich keineswegs für die Richtigkeit dieſer Beſtimmung. Es hängt im achten Saale No. 501 und ſtellt eine in einem Lehnſtuhle ſitzende ſchwarzgekleidete Frau mit einem Knaben dar. In der Art Tintoretto's, wie der Katalog meint, iſt es jedenfalls nicht gemalt.

Wie wir bei unſerer flüchtigen Muſterung Gelegenheit gehabt, uns zu überzeugen, iſt die venezianiſche Malerſchule in der Münchener Pinakothek ſehr mangelhaft vertreten. Wir fanden weder Werke der Muraneſen noch der Bellini, kein Bild des Carpaccio, keines von Antonello da Meſſina, und ebenſo vergebens ſahen wir uns um nach Werken von Giorgione, von Sebaſtian del Piombo, von Mantegna, von Bartolommeo Montagna. Auch die liebenswürdigen Veroneſer ſind höchſt karg an Zahl, von den Brescianern Foppa, Moretto, Romanino und Savoldo keine Spur. Dagegen ſind von den ſpätern Venezianern einige gute Bilder da, ſo unter andern zwei ganz hübſche Stücke des Veroneſer Rotari No. 451 und 468, eine ganz vorzügliche „Anſicht der Stadt München"

von Bernardo Bellotto und noch mehrere geringere Atelierbilder von ihm, Cabinet 21, No. 1209, 1210, 1213 und 1214, vom Kataloge fälfchlich dem Antonio Canale beigelegt. Noch fei hier beiläufig bemerkt, daß das f. g. Porträt des Vefalius (Cabinet 22, No. 1223), nicht dem Jacopo Tintoretto, fondern feinem Sohne Domenico Robufti angehört, und daß die „Geißelung Chrifti" (Cabinet 23, No. 1264) dem Palma giovine zuzufchreiben ift. Der ungläubige Herr Profeffor Marggraff möge nur dieß Bildchen mit den größern und beffern Werken des Palma giovine im 7. Saale vergleichen. Damit fchließen wir die Rundfchau über die Venezianer und gehen zu den Ferrarefen und Bolognefen über.

Nachträge und Anmerkungen.

Zu S. 11 u. 12, das Selbftporträt von Giovanni Bellini, Cabinet 20, No. 1196, betreffend.

Von allen f. g. Bildniffen des Giambellini fcheint mir ein kleines Profilporträt, mit Feder, Sepia und Gips fehr fein ausgeführt, die meifte Glaubwürdigkeit für fich zu haben. Der alte Meifter hält fein kluges Geficht nach rechts gerichtet; unter einem runden Barret, das ihm faft die ganze Stirne deckt, fallen die weißen, lockigen Haare ihm beinahe bis auf die Schultern herab. Bruftbild ohne die Hände. Der Photographie nach zu fchließen, muß die Originalzeichnung an mehreren Stellen übergangen worden fein. Die darunterftehende Beifchrift wurde ebenfalls alterirt; gegenwärtig fcheint diefelbe ohngefähr fo zu lauten:

Jo. bellinum victor discipulus p. 1505.

Diefe Zeichnung gehört dem Herzog von Aumale, ward im Jahre 1879 in Paris ausgeftellt und von Braun photographirt, No. 187.

Ob diefelbe dem Vittore Camelo, der im Jahre 1508 eine

Medaille von Giovanni Bellini prägte, oder aber dem Maler und Schüler des Giambellino, Vittore di Matteo zuzufchreiben fei, wüßte ich nicht zu fagen.

Zu S. 18. Auszug aus der Raccolta Veneta, Difpenfa II. (März 1866). Venezia, Antonelli Edit.

Testamentum magistri Jacobi Palma pictoris de confinio sancti Bassi.

Die XXVIII IULIJ MDXXVIII.

Die 28 mensis Julij 1528 Indictione prima Rivoalti. Cum vite sue terminum etc. Quapropter ego Jacobus Palma pictor qm. ser Antonij de confinio Sancti Bassi, sanus Dei gratia mente et intellectu, licet corpore pregravatus, timens hujus seculi pericula, ad me vocare feci presbyterum Aloysium Natalem plebanum etc. — ut hoc meum scriberet testamentum — — —

In primis namque animam meam Altissimo commendans, instituo et esse volo meos fidei commissarios et hujus mei testamenti exequtores ser Marcum de bajeto, mercatorem vini, ser Joannem frutarolum (Obfthändler) in confinio sancti Angeli, et ser Fantinum de Girardo tinctorem (alle drei wahrfcheinlich in Venedig angefiedelte Bergamasken) qui omnes concorditer exequantur etc. . . . .

Item volo quod per meos commissarios dispensetur ducatos viginti quinque inter meos affines et consaguineos magis indigentes, tam in presenti civitate Venetiarum, quam in territorio bergomensi pro anima mea . . . .
— — — — — — — — — — — — —

Item volo quod mittatur Assisium ad orandum pro anima mea cum elemofyna consueta. Item dimitto Margaritae nepti meae, filiae quondam ser Bartholomei olim fratris mei, ducatos ducentos pro suo maritare seu monachare. Et ipsa descedente ante suum maritare vel monachare, ipsi ducati ducenti deveniant in meam commissariam. — — — Das Uebrige feines Vermögens:

Dimitto et relinquo Antonio, Joanni et Marietae, frati-

bus, nepotibus meis, filijs prefati quondam ser Bartholomei olim fratris mei, equaliter et equis portionibus inter eos etc.

Hieraus geht hervor, daß Palma vecchio nicht verheirathet war und alſo keine ehelichen Kinder haben konnte.

Unter den etwa 40 in ſeinem Atelier gefundenen unvollendeten Bildern (viele davon kaum entworfen) finden wir auch: retrato de messer Francesco Querini, welches wahrſcheinlich identiſch mit dem leider ſehr übermalten männlichen Bildniß, welches in der Sammlung Querini Stampalia in Venedig aufgeſtellt iſt. Die Querini's waren Protectoren des Palma.

Ein anderes, halbvollendet, in Palma's Atelier vorgefundenes Porträt, iſt folgendermaßen im Inventar ſeines Nachlaſſes beſchrieben:

Qudro de una donna retrata con fornimenti de nogera, le qual depenture, e scorzade e descolade con maneghe (Aermel) de razo zalo (gelb) de circa b[i] I.

Dieſes Bildniß dürfte das köſtliche, weibliche Porträt ſein, das in der ebengenanten Sammlung Querini zu ſehen iſt.

Aus dem Eingang des Teſtamentes ſcheint hervorzugehen, daß Palma lange Jahre, vielleicht ſchon ſeit 1525 kränkelte, wahrſcheinlich war Schwindſucht ſein Leiden. Sein großes Altarbild, die Anbetung der hl. drei Könige in der Breragalerie No. 134 wurde, wohl in Folge deſſen, zum großen Theil von einem Schüler oder Gehilfen ausgeführt.

Zu S. 29. Dieſer Johannes der Täufer dürfte zu dem Triptychon gehören, deſſen das nach dem Tode des Palma aufgenommene Inventar ſeines Nachlaſſes erwähnt als „paletta in tre pezi del tajapiera de San Zuane Evangelista, zoè suso, un pezo ghe se san Zuan Baptiſta, et un altro San Roccho e un altro Sebastian fenidi (vollendet). Racc. veneta, dispensa II. Tomo I, Serie I. S. 78.

2. Die Ferraresen und Bolognesen.

Die Provinz des Polefine wird nur durch den Po von jener Ferrara's getrennt, und noch heutzutage ift auch einem fremden Ohre der venezianifche Klang im romagnolifchen Dialekte der Ferrarefen leicht vernehmbar. Ich habe fchon in meinem Auffatze über die Galerie Borghefe [1]) flüchtig aufmerkfam gemacht auf das innige Verhältniß zwifchen den paduanifch-venezianifchen Malerfchulen und denen der Romagnolen im Allgemeinen und befonders der Ferrarefen und dabei wohl auch der Namen Anfuino und Melozzo da Forli, Cofimo Tura, Stefano und Bono von Ferrara, Marco Zoppo von Bologna, Lattanzio da Rimini und Niccolò Rondinello von Ravenna, Doffo Doffi und Scarfellino von Ferrara, fchließlich auch des Antonio Allegri aus Correggio erwähnt. Diefes durch die Natur der Dinge und durch Wahlverwandtfchaft bedingte und daher leicht erklärliche Wechfelverhältniß zwifchen den Romagnolen und den Venezianern wurde im Anfange des fechzehnten Jahrhunderts geftört durch den hellen, blendenden Schein, den die Arbeiten des Rafael und des Michelangelo im Vatican über ganz Italien verbreiteten, und der gar viele Romagnolen bewog, fich nach Rom zu wenden. Der erfte und größte unter diefen Romagnolen war der Ferrarefe Benvenuto Tifio, Garofolo genannt; ihm folgten fpäter

---

1) Mitgetheilt in der «Zeitfchrift für bildende Kunft». IX. Jahrg.

Ramenghi von Bagnacavallo, Girolamo Marcheſi von Cotignola, Innocenzo da Imola und andere mehr. Trotz ſeines etwa zweijährigen Aufenthaltes in Rom (zwiſchen 1509 bis 1511) blieb aber Garoſolo doch ſtets Ferrareſe. Von ihm finden wir in der Münchener Galerie einige Bilder, wenn auch keines von beſonderer Bedeutung.

No. 574, im Saale 9, Maria mit dem Kinde auf dem Schooße, zur Seite der Erzengel Michael und Johannes der Täufer, iſt wohl nur als Atelierbild des Garofolo zu betrachten. Durch Reſtauration iſt es ſtark mitgenommen; der h. Michael erinnert in der Farbe an Doſſo. — Im nämlichen Cabinet, No. 1195, ſehen wir das ſ. g. Selbſtbildniß des Garoſolo. In frühern Katalogauflagen zweifelte Herr Profeſſor Marggraff gar nicht an der Aechtheit dieſes Bildes. Spätere Studien ſcheinen ihn aber etwas ſtutzig gemacht zu haben, ſo daß er in der neuen verbeſſerten Auflage nicht mehr weiß, ob er es noch für Original oder für Kopie erklären ſoll. Bei der Beurtheilung dieſes einfältigen Porträts, das ſeinen vlämiſchen Urſprung auf der Stirne trägt, hat den Herrn Doctor offenbar die Nelke (garoſolo) verführt. Sollten aber alle Bilder, auf denen Nelken vorkommen, dem Benevenuto da Garofolo zugeſchrieben werden, ſo wäre dieſer der productivſte Maler aller Zeiten geweſen. Unter den 70 oder 80 Gemälden dieſes Meiſters, die ich zu ſehen Gelegenheit hatte, kenne ich höchſtens drei oder vier, auf denen die bedeutſame Nelke ſich vorfindet. — Ein drittes Werk des Garofolo hängt im Saale 9, No. 574. Es iſt Mittelgut und gehört der ſpätern flauen Epoche des Meiſters an.

Von einem etwas jüngern Landsmanne des Garofolo dem Lodovico Mazzolini (iſt Geſchlechts-, und nicht Scherz-Name, wie Herr Profeſſor Marggraff meint) befindet ſich ein ächtes aber nicht ſchönes Bild im Cabinet 21, No. 1190. Dieſer Maler zeichnete ſich: L. Mazzolinus und iſt wohl eher als ein Schüler des Domenico Panetti, als des L. Coſta zu betrachten. — Von dem

edeln Francesco Raibolini, Francia genannt,[1]) den ich in seinen Gemälden als von Lorenzo Costa, seinem Ateliercollegen, abhängig betrachte, hängen zwei ächte und gute Bilder im Saale 9. Das eine, No. 577, allgemein bekannt, stellt die h. Jungfrau in einem Rosenhage dar, das göttliche Kind verehrend; das andere, No. 575, die Madonna, das Christkind haltend, welches auf einem Tische steht, der mit einem goldgewirktem Teppiche bedeckt ist. Dies ist eine Jugendarbeit des Meisters. Daß übrigens Francia Schüler des Marco Zoppo gewesen sei, sagen zwar Bücher, nicht aber die Werke des Meisters selbst, weder seine Nielloarbeiten noch viel weniger seine Gemälde, welch' letztere, was die Technik betrifft, alle auf Lorenzo Costa hinweisen.[2])

1) Francia ist eine Zusammenziehung von Francesco. Auch die Florentiner hatten ihren Francione, ihren Franciabigio (Francesco Bigi).

2) Das Atelier des Francia in Bologna bestand aus zwei Stockwerken: im obern wurden Bilder gemalt, und zwar unter der Leitung des Lorenzo Costa, im untern wurden Gold- und Silberarbeiten gefertigt, Münzen geschlagen u. s. w. unter der Leitung des Francia. Die Sage, dass Francia Schüler des Marco Zoppo gewesen, ist höchst wahrscheinlich in Bologna entstanden und zwar erst im 17. Jahrhundert. Man wollte eben dem Bolognesen Francia zum Lehrer auch einen Bolognesischen Maler geben. Zu dieser Annahme hat nur der Localpatriotismus geführt. Malvasia ist es, welcher dieselbe (in seiner »Felsina pittrice«) zum besten giebt. Derselbe Localschriftsteller lässt nämlich, um das Maass voll zu machen, den Marco Zoppo von Lippo Dalmasio abstammen, den Francia von Marco Zoppo und lässt den Lorenzo Costa Schüler des Francia sein. Es ist das natürlich nur ein von einem Municipalkoche zubereiteter Brei. Wahrscheinlicher scheint es mir, dass Francia bei irgend einem Goldschmiede in Bologna die Anfangsgründe der Zeichenkunst erlernt und vielleicht später unter der Leitung des schon im Jahre 1470 in Bologna ansässigen Francesco Cossa sich weiter im Zeichnen ausgebildet habe. Seine zwei zwischen 1480—1485 gefertigten »paci« (Nielloarbeiten), die man in der Pinakothek von Bologna sieht, erinnern nämlich in der Zeichnung und im Faltenwurfe an die Art des Cossa. Der als Künstler unbedeutende Marco Zoppo, Schüler des Squarcione, verweilte zudem fast sein ganzes Leben hindurch in Venedig. Dem sei aber wie ihm wolle, soviel ist mir gewiss, dass Francia weder von der Kunstrichtung des Perugino, noch von der des jungen Rafael beein-

Ein fehr gutes Bild von einem Schüler des Francia, nämlich von dem Imolefen Innocenzo Francucci, ift in dem nämlichen Saale, No. 581, aufgeftellt. Es ftellt die h. Jungfrau in einer Glorie von Engeln und Cherubim dar, auf der Erde die heiligen Petronius, Clara, Franciscus und Sebaftian nebft zwei Donatoren. Lebensgroße Figuren.

Die Repräfentanten der fpätern bolognefifchen Schule, der f. g. Akademiker, oder, wenn man lieber will, der Eklektiker, finden fich faft alle in München vor und zwar meift in ftattlichem Gewande; fo die Caracci, fowohl Annibale als Lodovico, fo Albani, Guido, Guercino, Simon da Pefaro, Tiarini, Cavedone und Domenichino. Man kann alfo in der Münchner Pinakothek das Wollen und Können jener berühmten Schule hinlänglich kennen lernen. Ich kann aber das Kapitel der bolognefifch-ferrarefifchen Schule nicht fchließen, ohne von dem Hauptrepräfentanten oder beffer gefagt von dem Michelangelo diefer Schule, von Correggio, dem ein halbes Dutzend Bilder der Münchener Sammlung zugefchrieben werden, hier noch zu reden.

Das dem Umfang und auch dem künftlerifchen Werthe nach bedeutendfte Bild, welches vom Kataloge dem Antonio Allegri, freilich blos angeblich, zugedacht wird, hängt im Saale 8 unter der No. 580 und ftellt die h. Jungfrau mit dem Kinde auf Wolken dar; unten die heiligen Jacobus und Hieronymus mit dem Donator. An Girolomo da Carpi ift gewiß nicht zu denken, eher wohl an Michelangelo Anfelmi. Klüger ift es aber auf jeden Fall, dieß Bild nur allgemein der Schule des Correggio zuzuweifen.

---

flufst wurde, wie Herr Marggraff behauptet. Ja, es dürfte im Gegentheil bei tieferer Forfchung fich herausftellen, dafs eher Rafael mittelbar, d. h. durch feinen Landsmann Timoteo Viti, dem Schüler Francia's, in feinen erften Jugendarbeiten Einflüfse der Schule Francia-Cofta in fich aufgenommen habe, wie ich diefs bei einer fpäteren Gelegenheit zu beweifen verfuchen will.

Ein anderes, im neuen Kataloge ebenfalls in die Schule des Correggio verwiesenes Bild hängt im Cabinet 22 mit der Nummer 469. Es stellt die unter einem Baume sitzende Madonna mit dem Kinde dar, zur Seite ein Engel und die heiligen Hieronymus und Ildefonso. Dieses Gemälde, welches dereinst vielleicht dem Rondani angehört haben dürfte, ist gegenwärtig dermaßen überschmiert, daß es wahrlich nicht mehr verdient, in einer so bedeutenden Galerie, wie die Münchener ist, eine Aufstellung zu finden. — Das dritte, Cabinet 20, 1187, ist eine Kopie nach dem bekannten Bilde „Amor's Erziehung" von Correggio in der National-Galerie zu London, wie Herr Dr. Marggraff richtig bemerkt.

Der junge „Faunkopf", Cabinet 23, 1247, ist wahrscheinlich Bolognesische Waare, der „Eccehomo", Cabinet 21, 1218, ist ein untrügliches Werk des D. Feti; an Federigo Barocci, wie Herr Doctor Marggraff meint, ist dabei durchaus nicht zu denken. Ueber den kleinen liebenswürdigen s. g. Faun, Cabinet 23, 1266 habe ich mich schon ausgesprochen.

3. Die Lombarden.

Von der bologneſiſchen wenden wir uns nun zu der ſ. g. lombardiſchen Malerſchule von Parma, denn als Lombarden pflegen die Kunſtſchriftſteller die Meiſter von Modena, Parma und Carpi anzuſehen. Die Nachahmer des Correggio, Michelangelo Anſelmi und Rondani, habe ich ſoeben erwähnt. Von Parmegianino [1]), Bedolo, Pomponio Allegri, Gandini und a. m. ſind keine Werke in dieſer Sammlung, wohl aber einige von Bartolommeo Schedone, der, obwohl in der Schule der Caracci erzogen, ſich ſpäter den Correggio und auch den Parmegianino zu Vorbildern nahm. Im Cabinet 21 iſt eine büßende Magdalene (1197) von ihm aufgeſtellt; ebendaſelbſt (1217) „Loth und ſeine Töchter", während 1215, im ſelben Cabinet, eine „nächtliche Ruhe auf der Flucht nach Aegypten", mir nicht ihm, ſondern vielmehr irgend einem Schüler oder Nachahmer Rembrandt's anzugehören ſcheint. Dem Schedone aber gehört wieder das andere Magdalenenbild 1219 im Cabinet 20 an.

Im nächſten Cabinet, 20, ſehen wir einen „Weltheiland" (1202), über den Herr Marggraff ſich eines weitern ausläßt. Das Bild gehört zur Schule des Boccaccio Boccaccino von

---

1) Das häſsliche Madonnenbild (Saal 9, No. 531), das ihm von Dr. Marggraff zugetheilt wird, gehört einem Florentiner aus der Schule des G. Vaſari an und hat mit den Werken des Francesco Mazzoli auch nicht die entfernteſte Verwandtſchaft.

Cremona und ist vielleicht die Arbeit seines Bruders Bartolommeo Boccaccio. Auf jeden Fall gehört dieß Gemälde den letzten Jahren des 15. oder wohl dem Anfange des 16. Jahrhunderts an und ist nicht, wie es im Kataloge heißt, „im Stil der Frühzeit des 15. Jahrhunderts“. Doch das ist wohl ein Druckfehler oder ein lapsus calami, und ich bin nicht gewillt, den Herrn Professor Marggraff für einen so groben Schnitzer verantwortlich zu machen; wofür ich ihn aber verantwortlich machen muß und zwar im Namen jener Kunstwissenschaft, der dieser sein Katalog, wie der Verfasser in der Vorrede gesteht, schon so erhebliche Dienste geleistet, ist, den Boccaccio Boccaccino zu einem der „glücklichsten Nachahmer des Pietro Perugino“ rundweg gestempelt zu haben. Es wäre auch wohl klüger gewesen, wenn er die Bemerkungen, die er bei dieser Gelegenheit über die künstlerische Entwicklung des Girolamo dai Libri zum besten giebt, für sich behalten hätte. Girolamo dai Libri ist nämlich in allen seinen uns bekannten Werken ein durch und durch veronesischer Maler und nichts weniger als das Zwitterding, halb Mantegna, halb Giambellini, wie Herr Professor Marggraff uns denselben darstellen möchte.

Von diesen Pseudolombarden gehen wir über zu der Besichtigung der Werke der eigentlichen lombardischen Malerschulen, d. h. derjenigen, die ihren Sitz zwischen dem Po und der Adda hatten, in den Städten Lodi, Pavia, Vercelli und deren geistiger Brennpunkt Mailand war.

Die Schule von Lodi, deren Hauptvertreter Albertino und Martino Piazza und dann des letztern Söhne Calisto und Scipione waren, ist wenig bekannt, selbst in Italien, ja in der Lombardei. So findet sich auch kein einziges Werk dieser Schule weder in deutschen noch in russischen Sammlungen. Wenn in München Werke der Vercellesen wie die Oldoni, Gaudenzio Ferrari, die Giovenoni, Defendente Ferrari, Lanini, Grammorseo u. a. fehlen, so besitzt diese Sammlung doch ein echtes Bildchen von Giovanantonio

Bazzi, il Sodoma genannt. Es hängt im Cabinet 20 und ſtellt die h. Familie dar, (1194). Der Name „de' Tizzoni", einer altadeligen Familie von Vercelli, wurde zuweilen aus Eitelkeit auch auf Bazzi übertragen, obwohl Giovanantonio in keinem Verwandtſchaftsverhältniſſe zu jener Familie ſtand. Vielleicht hat die Familie Tizzoni den Bazzi in ſeiner Jugend protegirt; denn der Vater des Sodoma war ein armer Mann, ſeines Handwerks Schuſter; auch wurde Bazzi nicht im Jahre 1474, ſondern 1477 geboren, noch war er Schüler des um ſieben Jahre jüngern Girolamo Giovenone, ſondern er machte ſeine erſte Lehrzeit von 1490 bis 1497 beim Glasmaler Spanzotti von Vercelli durch. Bald nachher aber ſcheint er nach Mailand übergeſiedelt zu ſein, woſelbſt er ſich unter dem Einfluße Leonardo's da Vinci weiter ausbildete. Im Jahre 1501 finden wir ihn ſchon in Siena niedergelaſſen, in welcher Stadt er mit den Jahren eine Schule ſtiftete und wo er an den dortigen Malern Beccaſumi und Baldaſſare Peruzzi Nachahmer ſand. Ein dieſem ſehr ähnliches Bildchen von Sodoma, doch feiner in der Ausführung, beſitzt die Turiner Pinakothek.

Der Katalog führt ſodann einige Bilder an, die er der Schule des Leonardo da Vinci zuweiſt. Zwei hängen im Saale 9, das eine, No. 545, ſtellt die h. Caecilie dar und iſt, meiner Anſicht nach, nichts anders, als eine unſchöne vlämiſche Kopie nach dem Raffael'ſchen Porträt der Giovanna d'Aragona (im Louvre); in dieſem Bilde iſt die Dame in eine Cäcilie verwandelt. Eine ähnliche vlämiſche Arbeit, aber beſſer erhalten, befindet ſich in der Doria-Galerie zu Rom, wenn ich nicht irre dort unter dem Namen des Leonardo da Vinci. Das andere Bild trägt die Nummer 564 und ſtellt die h. Jungfrau in einer offenen Felſengrotte dar mit dem neben ihr liegenden Jeſuskinde. Ich begreiſe ganz wohl, daß einem Manne, der von der Künſtlergeſtalt des Leonardo da Vinci ſich ſolche Begriffe macht, wie Herr Profeſſor Marggraff, dieſes Madonnenbild als aus der Schule

des florent. Meisters, und jenes weibliche Brustbild mit den aufgelösten Haaren (No. 383) in der Augsburger Galerie, als Leonardo's eigenes Werke erscheinen mußten. Armer, unglücklicher Leonardo, wie wirst du allenthalben verkannt! In Petersburg wenigstens schreibt man ihm Bilder von Cesare da Sesto und Bernardino dei Conti zu, also von Künstlern die unmittelbar oder mittelbar seiner Schule angehörten und die überdieß Italiener waren; in Augsburg aber und in München stellt man dem Publikum als Werke Leonardo's und aus seiner Schule kümmerliche Productionen vlämischer Nachahmer vor. Jeder Kunstfreund muß gegen solche Profanationen großer Namen mit aller Energie protestiren. Auch das andere s. g. Leonardi'sche Madonnenbild, No. 1335, im nämlichen Saale, gehört nicht Italien an, sondern ebenfalls einem Vlamländer und zwar wie mir scheint einem aus der Schule Gossaert's.

Von Bernardo Luini, aus dem Flecken Luinò oder Lovino am Lago maggiore stammend, Schüler des Ambrogio da Fossano, Borgognone genannt, und in einer gewissen Epoche Nachahmer Leonardo's, besitzt diese Galerie, wenn wir dem Kataloge trauen sollen, erstens ein echtes, zweitens ein verdächtiges Bild, und drittens eine Kopie nach ihm.

Das angeblich echte Bild hängt im Saale 9 No. 586 und stellt die göttliche Mutter dar, welche dem auf ihrem Schooße sitzenden Jesuskinde, das einen Stieglitz in der Hand hält, die Brust reicht; Hintergrund Landschaft. Dieser Luini ist nichts anderes als eine kümmerliche Kopie nach einem Bilde des Giampietrino, welches die Galerie Borghese in Rom besitzt (1. Saal). Die von Herr Dr. Marggraff zugestandene Kopie nach Luini ist im Cabinet 20 aufgestellt, No. 1182; wir wollen uns dabei nicht aufhalten.

Das dritte Bild endlich, welches der Katalog dem Bernardino Luini beilegt, jedoch dubitative, hängt im Saale 9 und trägt die Nummer 565. Es stellt die h. Catharina dar, mit einem Palmzweige in der Hand; das Rad liegt

neben ihr am Boden; Landfchaft als Hintergrund. Diefes Gemälde hat durch Reftaurationen aller Art großen Schaden erlitten, in dem Grade, daß man den wahren Autor kaum noch darin wahrzunehmen im Stande ift. Die rechte Hand z. B. ift ganz neu gemalt: ich erkenne darin die Mache des verftorbenen mailändifchen Bilderreftaurator's Molteni. Die Herren Cr. u. Cav. (Bd. II, S. 60 u. 61) fchreiben diefes Bild, wie mir fcheint mit größerer Sachkenntniß, dem Andrea Solario zu. Auch ich glaube, daß diefe hl. Catharina urfprünglich von Andreas Solario gemalt worden fei.

In deutfchen Sammlungen find von diefem feinen, ausgezeichneten lombardifchen Meifter, fo viel ich weiß, nur zwei Bilder fichtbar, das eine nämlich in der Galerie des Belvedere zu Wien (No. 78, 1 Saal der altdeutfchen Schule, unter dem Namen Amberger), das andere, ein von Holz auf Leinwand übertragener „Ecce homo" in der Sammlung des Baron Sternburg zu Lützfchena, bei Leipzig. [1]) Da nun über diefen Maler unter den Kunftfchriftftellern noch immer nicht die gewünfchte Uebereinftimmung herrfcht, fo möge es mir erlaubt fein, mich bei diefer Gelegenheit eines weitern über denfelben auszulaffen. Die Künftlerfamilie der Solari (Architekten und Bildhauer) ftammte aus dem Dorfe Solaro, unweit Saronno, im Mailändifchen, war aber fchon in der erften Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts in Mailand anfäffig; es erfcheint daher als fehr wahrfcheinlich, daß der Maler Andreas, der ums Jahr 1460 geboren fein muß, in Mailand felbft das Licht der Welt erblickt habe. Sein älterer Bruder hieß Chriftoph, war Bildhauer und Baumeifter,

1) Diefes gute Gemälde, ungefähr 2¼ Fufs hoch nnd 1½ Fufs breit, trägt folgende Infchrift;

ANDREAS
DE
SOLARIO . . . (F.)A.

und da er etwas bucklig war, fo bekam er den Zunamen il gobbo d. h. der Bucklige.[1]) Andreas war diefem Bruder fehr zugethan, auch fcheint er demfelben bei allen Veränderungen feines Aufenthaltes gefolgt zu fein. Daher kommt es wohl, daß die Bilder des Malers bald Andreas Mediolanenfis, bald Andreas de Solario bezeichnet find; die erftere Auffchrift fteht auf jenen Werken, die er fern von Mailand gemalt[2]), die zweite auf jenen, die er in Mailand felbft ausgeführt. — Andreas wird bei ältern Schriftftellern auch Andrea del Gobbo genannt, woraus zu fchließen wäre, daß Chriftoph beim jüngern Bruder Andreas gleichfam Vaterftelle vertreten habe. Mancher Schriftfteller verwechfelt ihn mit Andreas Salaino, dem Famulus von Leonardo da Vinci. Der verftorbene Otto Mündler in feiner mufterhaften „Analyfe critique de la notice des tableaux italiens du Louvre — Paris 1850, hat zuerft das Verdienft gehabt, über den Charakter auch diefes Künftlers Licht zu verbreiten. Ihm find fodann die Herren Cr. u. Cav. gefolgt, haben aber in ihrem Kapitel über den Andreas Solario einiges Neue hinzugefügt, das mir durchaus unhaltbar fcheint. Wer fein eigentlicher Lehrer gewefen, ift noch nicht ermittelt. In der ausgezeichnet feinen Modellirung feiner Köpfe fieht man die Schule, die er wohl bei feinem Bruder, dem Bildhauer, durchgemacht haben muß. Kein lombardifcher Maler kommt dem Leonardo fo nahe wie er, hat folche Köpfe zu Stande gebracht wie z. B. den des „Ecce homo" der Poldigalerie (Mailand). In der Modellirung der Hände bleibt

---

1) Monfieur Villot machte dagegen in feinem Louvrekataloge den Andreas felbft zum Buckligen, was nicht fchön von ihm war, während im neueften Kataloge der Louvregalerie Chriftoph zum Vater des Andreas erhoben wird.

2) Nach demfelben Princip bezeichnet Andreas Previtali auch Andreas Bergomenfis; Vicenzo Civerchio Vicentius Cremenfis; Giuliano Bugiardini Julianus Florentinus u. f. f.

aber Solario weit hinter Leonardo zurück. Ein kleines Madonnenbild, No. 310, der Breragalerie zu Mailand, das älteste das mir von A. Solari bekannt ist, dürfte auch auf den Einfluß des Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, schließen lassen.[1]) Im Jahre 1490 begleitete er seinen Bruder Cristoforo nach Venedig, und daselbst mag er das schöne Bildniß eines venezianischen Senator's (jetzt in der National-Galerie zu London) gemalt haben; etwa um 1492—93. In diesem Gemälde ist der Einfluß des Giambellini und mehr noch der des Antonello da Messina sichtbar; auch galt dasselbe im Hause Gavotti zu Genua, woselbst früher dieß Bild sich befand, als Werk des Giambellini. Um 1494 mag auch der herrlich modellirte Eccehomo bei Poldi entstanden sein. Im Jahre 1493 kehrten beide Brüder von Venedig wieder nach Mailand zurück. Ob Andreas das Altarbild für die Kirche von San Pietro Martire zu Murano (vom Jahre 1495, jetzt in der Breragalerie) in Venedig selbst oder anderswo ausgeführt, bin ich nicht im Stande anzugeben; es ist aber wahrscheinlich, daß er ein zweites Mal die Lagunenstadt besucht und das Bild daselbst gemalt habe. Das Madonnengesicht in diesem Gemälde ist durchaus Leonardisch (erinnert in der Zeichnung namentlich an die Madonnen des Boltraffio) und beweist uns, daß Solari nach seiner Rückkunft von Venedig, also in dem Jahre 1493 und 1494, von dem großen Florentiner stark beeinflußt worden sein muß. Die Herren Cr. u. Cav. sehen aber in diesem Bilde, außer dem Leo-

---

1) Diefs für die Kunstgeschichte interessante Bild wurde aus Unverstand jüngst in dem dunkeln Vorraume, welcher zur Oggionnigalerie führt, aufgestellt. Die Madonna trägt eine alterthümliche Haube in der Art derjenigen, die Bramantino seinen Frauen auffetzte und mit welchen auch Gaudenzio Ferrari die Köpfe seiner Frauen zu schmücken pflegte. In der Sammlung des Marquis Trivulzi zu Mailand sieht man ein männliches Porträt, Basrelief, von Christoph Solari, welches sehr an die gemalten Porträts seines Bruders Andreas erinnert.

nardi'schen Einflusse, auch noch den von Andrea del Verocchio (?) und der venezianischen Schule; für sie ist dieß Bild ein Gemisch von florentinischen, lombardischen und venezianischen Eindrücken; ja, der landschaftliche Hintergrund erinnert sie dann speciell noch an die Landschaften des Previtali. [1])

Auf diesen gefährlichen Weg der Beeinflussungen und Analogien will ich diesen Herren nicht folgen, denn derselbe pflegt gewöhnlich in irgend ein Dornengestrüppe zu führen. — Vom Jahre 1499 besitzt die Sammlung des Herrn Poldi-Pezzoli zu Mailand zwei Täfelchen mit dem Täufer und der heil. Catharina, Fragmente eines Triptychon bezeichnet Andreas Madiolanensis, also nicht in Mailand gemalt. Der Täufer ist sehr Leonardisch, die heil. Catharina dagegen einheimisch lombardisch. [2]) Nun kommt die kleine „Kreuzigung“, No. 396, in der Galerie des Louvre, ebenfalls A. Mediolanensis fa. bezeichnet, 1503. Aus der nämlichen Epoche ungefähr, d. h. aus den Jahren 1503 und 1504 mag wohl auch das Porträt No. 395 in derselben Galerie stammen. In neuerer Zeit wurde dies als das Bildniß von Charles d'Amboise, des französischen Statthalters im Mailändischen, ausgegeben. Das Bild stellt einen Mann, hoch in den Dreißigen, dar, auf dessen Barret der Orden des h. Michael angebracht ist; im Hintergrunde die Aussicht, die man von Mailand aus auf die beschneiten Alpen hat. Die Mache ist fein, aber ein schmutziger Firniß läßt dieselbe kaum noch erkennen. Auch dieß Porträt mag in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts in Mailand ausgeführt worden sein, vielleicht nach einer Medaille; denn dieß Bildniß stellt wenigstens nach meinem Dafürhalten nicht den Chaumont dar, sondern den König Ludwig XII. Man ver-

1) Previtali mochte im Jahre 1495 etwa 14 oder 15 Jahre zählen.

2) Eine h. Catharina in einem Bilde des Macrino d'Alba vom Jahre 1506 (Turiner Pinakothek) gemahnt lebhaft an diese Catharina des Solari.

gleiche es mit der Skulptur des Lorenzo von Mugiano, einem mittelmäßigen Bildhauer, der die ganze Figur König Ludwig's in der Tracht eines römischen Imperator's, wahrscheinlich im Auftrage Chaumont's, in Stein darstellte. Diese Statue ist in den Räumen des Erdgeschoßes vom Louvre aufgestellt. — Einige Jahre später, ungefähr um 1506—7, aber noch immer in Mailand, dürfte Solari seinen Gönner, Charles d'Amboise, selbst porträtirt haben. Für dessen Porträt halte ich nämlich das Bildniß, welches sich im Hause Perego zu Mailand befindet und von einigen unbehutsamen Kunstfreunden als das Porträt des Maximilian Sforza, des Sohnes von Lodovico il moro, ausgegeben wurde. Auch die Herren Cr. u. Cav. citiren es als solches (Bd. II, S. 61.). Es ist ein sehr schönes Bildniß, aber durch Uebermalung entstellt. Auf dem Barret ist ebenfalls ein Orden angebracht, ich erinnere mich jedoch nicht genau, ob der des h. Michael oder des h. Georg; im Hintergrunde Landschaft. Hier ist ein Mann zwischen 35 und 40 Jahren dargestellt; Chaumont starb 1511. — Max Sforza, 1491 geboren, war, als dieses Gemälde entstand, noch ein sehr junger Bursche, er starb zu Paris 1530, nachdem der feige Mensch schon 1515 Italien verlassen mußte und nach Frankreich geschickt wurde. Im Jahre 1505 malte Solari das Porträt seines Freundes Johann Christoph Longoni (gegenwärtig in der National-Galerie zu London). [1]) In dieselbe Zeit, d. h. in die mailändische Epoche, vor seiner Reise nach Frankreich, setze ich noch ein reizendes Frauenporträt im Besitze der Familie Isimbardi zu Mai-

---

1) Vom Jahre 1505 ist auch der Christus mit dem Kreuze im Besitze des Malers Galgani zu Siena. Diefs Bild ist wahrscheinlich gleichfalls, wenn auch nicht in Mailand selbst, doch im Mailändischen gemalt, nicht jedoch in Florenz, wie Calvi anzunehmen scheint, — um daraus seine weitern Schlüsse zu ziehen; denn in demselben Jahre fertigte Solario das Bildnifs seines Freundes Cr. Longoni in Mailand an (gegenwärtig in der Nationalgalerie zu London, 734).

land, woselbst es dem Boltraffio zugeschrieben wird. Ebenso die s. g. „Vierge au coussin vert“, der Louvregalerie [1]). In der Mitte des Jahres 1507 reiste Solari von Mailand nach Frankreich mit Empfehlungen vom Chaumont an dessen Onkel, den Cardinal Georg von Amboise, für welchen Andrea Solari auch zwei Jahre lang in Gaillon beschäftigt war. Der ehrsüchtige Cardinal, der nach dem Tode Pius des III. sich einige Zeit lang mit der Hoffnung getragen hatte, die Papstwürde zu erreichen, hatte nämlich seinem Neffen, dem Stellvertreter Ludwig des XII. im Mailändischen, den Wunsch geäußert, dem großen Leonardo da Vinci die Ausschmückung seiner Schloßcapelle in Gaillon anzuvertrauen. Allein Leonardo war dazumal so sehr von fortificatorischen und hydraulischen Arbeiten im Mailändischen in Anspruch genommen, daß er nicht einmal die Zeit finden konnte, für den König Ludwig ein Madonnenbild auszuführen. [2]) Chaumont sendete ihm daher statt des Leonardo den Andreas Solari, welchen er nach dem Florentiner für den besten damals im Mailändischen lebenden Meister zu halten berechtigt war. Andreas Solari vollendete seine Arbeit im Schlosse Gaillon im September des Jahres 1509.

Vom Jahre 1507 ist das unschöne Bild „der Kopf des enthaupteten Täufers auf einem Präsentirteller“ (der näm-

---

1) Sowohl die »Vierga au coussin vert«, als auch die »Kreuzigung« (396 der Louvregalerie), der »Eccehomo« bei Baron Sternburg, der »Kopf des enthaupteten Johannes des Täufers« (397 der Louvregalerie) tragen die nämliche Bezeichnung:

ANDREAS DE SOLARIO FA.

Das letztgenannte Bild ist vom Jahre 1507 und viel nachlässiger, sowohl in Zeichnung als Modellirung, als die berühmte Vierge au coussin vert, die wohl einige Jahre früher von Solario ausgeführt sein dürfte. Er mag also diese Bilder mit sich nach Frankreich gebracht haben. Wie bekannt trat er dann die »Vierge au coussin vert« einem Kloster von Blois ab.

2) Siehe Gaye Carteggio etc. Bd. II, S. 94, 95 und 96.

liche Gegenftand ift öfters von mailändifchen Malern aus jener Zeit dargeftellt worden), bezeichnet:

ANDREAS DE SOLARIO . 1507.

Wahrfcheinlich brachte er dies Bild von Mailand mit nach Frankreich. (Louvregalerie No. 397.)[1]) — Auch ift es bis

---

1) Die Herren Cr. u. Cav. citiren bei der Befchreibung diefes Bildes (Bd. II, S. 57, Note 3) eine Kopie oder Wiederholung davon in der Ambrofiana zu Mailand und geben diefe Kopie dem Bramantino. Mir hat indefs diefs widerliche Bild ftets den Eindruck einer vlämifchen Kopie gemacht, und diefe Anficht fcheint auch ihre volle Beftätigung zn finden in einigen Briefen des Jan Brueghel an feinen Gönner, den Cardinal Friedrich Borromeo, Gründer der Gemäldefammlung in der Ambrofiana zu Mailand.

Den 27. Jänner 1606 fchreibt nämlich Brueghel von Antwerpen aus an den Cardinal: »Bei der erften Gelegenheit werde ich Euch auch einen Kopf des todten Johannes fenden, kopirt nach einem ausgezeichneten Bilde von Rafael.« (Siehe »Giovanni Brueghel e fue lettere, herausgegeben von Giovanni Crivelli, Mailand 1868, Seite 62.) — und (Seite 75) den 5. Auguft 1606 fchreibt derfelbe Sammetbreughel an den Cardinal: »auch fchicke ich einen Kopf kopirt nach Rafael von Urbino, fehr fchön für einen fo melancholifchen Gegenftand. Man betrachte die Schönheit in demfelben und den Ausdruck der Ergebung. Ich wollte zuerft das Originalbild kaufen, es war aber zu theuer und auch etwas befchädigt«. Das f. g. Raffael'fche Bild ift nun höchft wahrfcheinlich kein anderes als entweder dasjenige, das gegenwärtig in der Louvregalerie anfgeftellt ift und deffen Auffchrift man vielleicht damals übermalt hatte, um es als Werk Raffael's zu verkaufen, oder aber es war eine Wiederholung jenes Bildes, von Solario felbft ausgeführt, aber unbezeichnet. Jan Brueghel nahm das Solari'fche Bild für das Werk Raffael's. Jener todte Johanneskopf in der Ambrofiana, von einem Antwerper Maler 1606 ausgeführt, wurde in Mailand bei feiner Ankunft richtig für eine Kopie, nicht nach einem Werke von Raffael, fondern nach Lionardo da Vinci genommen — fünfzig Jahre fpäter aber als Original von Dürer erklärt: »Resectum Joannis caput, et in disco propositum visus est Durerus ad vitam excitasse: extremum spiritum prope retentat cervix; intermorientes oculi, feralis pallor nisi accessissent, crederes locuturam. Adeo vivit capnt exanime; quae ars Alberti, etc.« Vor etwa zwanzig Jahren endlich bekam das Bild den Namen Bramantino, und die Herren Cr. u. Cav. folgten ohne weiteres diefer letztern Tanfe. Meine jungen kunftbefliffenen

jetzt noch nicht ermittelt, ob Solari, nach vollendeter Arbeit im Schloffe Gaillon, längere Zeit noch in Frankreich fich aufgehalten habe. Mir erfcheint die Hypothefe nicht unwahrfcheinlich, daß er vor der Rückkehr in die Heimat einige Zeit auch in Flandern, wahrfcheinlich in Antwerpen, verweilt habe. Denn manches feiner Gemälde, wie z. B. die Herodias in der Belvederegalerie zu Wien und der kreuztragende Chriftus mit den wüften Schergen in der Borghefegalerie zu Rom haben, wenigftens in meinen Augen, einen fo ausgefprochenen vlämifchen Charakter, erinnern fo ftark an die geleckte Art und Weife des Quinten Maffys und feiner Schule, daß fie einem beim erften Anblicke wie vlämifche Arbeit vorkommen.

Im Jahre 1515 fcheint Solari wieder in Mailand oder wenigftens in Italien gewefen zu fein. Dies geht hervor aus der Mache des trefflichen durch und durch mailändifchen Gemäldes von ihm in der Poldifammlung zu Mailand. Dieß Bild trägt die Auffchrift: Andreas de Solario mediolanen, f. 1515.

Landsleute mögen auch aus diefem Beifpiele fich überzeugen, dafs man die Bilderattributionen ftets einer fcharfen eindringlichen Kritik unterwerfen mufs, wenn man in der Kunftgefchichte nicht blinde Kuh zu fpielen noch fortfahren will. Die Herren Cr. u. Cav. müffen aber den Bramantino eines genauern Studiums nicht würdig erachtet haben, fonft hätten fie ihm nicht auch die zwei Riefen zufchreiben können, grau in grau al fresco gemalt, im Hofe des Haufes Melzi, Borgo nuovo 28, zu Mailand; jeder gründliche Kenner wird, auch felbft fchon an der Länge der Füfse, in jenen Geftalten die Art des B. Luini erkennen; ferner würden diefe Hiftoriographen ihm nicht das Bild »Chrifti Geburt« in der Ambrofianagalerie (131) das fo charakteriftifch für Bramantino ift, abgefprochen haben. (We must reject from the list of his genuine productions the nativity at the Ambrofiana« (Siehe Band II, Seite 31 u. 32.) Diefs letztere Temperagemälde ift, wie gefagt, äufserft bezeichnend für den Maler. Es ift ein Jugendwerk des Meifters und nicht aus der fpäten Zeit, wie manche behaupteten; ich fehe darin, befonders in den Figuren des Hintergrundes, auch einen gewiffen Einflufs des pavefifchen Bildhauers Gio. Antonio Amadeo auf den jungen Bramantino.

Von diefer Zeit an wiffen wir nichts mehr von ihm. Daß er das große Altarbild für die Karthaufer Kirche bei Pavia (jetzt in der neuen Sakriftei dafelbft aufgeftellt) nach 1515 gemalt, ift mehr als wahrfcheinlich, zumal es heißt, daß der obere Theil des Bildes, von Solari unvollendet gelaffen, durch Bernardino Campi, etwa um 1576 zu Ende geführt worden fei, was ich dahingeftellt fein laffen will. Was ich aber für durchaus unannehmbar halten muß, ift die von G. Calvi wiederholte Behauptung, daß Andrea Solari etwa um 1513 den Andrea da Salerno (Sabbatini) nach Süditalien begleitet, (von wo aus?) und in Neapel, in Gefellfchaft deffelben, eine Kapelle in der Kirche von S. Gaudenzio ausgemalt habe. (Siehe Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il regno dei Visconti e degli Sforza, raccolte ed esposte da Girolamo Calvi, Milano, tipografia Agnelli 1865 pag. 277.) Hier mag vielleicht eine Verwechslung mit Cefare da Sesto, von dem allerdings, nach meiner Anficht, Andrea da Salerno abhängig ift, ftattgefunden haben.

Zwei männliche Porträts des Solari möchte ich hier noch erwähnen. Eines derfelben mag vielleicht nach 1515 entftanden fein. Es ift dieß das männliche Bildniß, von vorn gefehen, welches unter dem Namen des Leonardo da Vinci in der Gemäldefammlung des Herzogs Scotti zu Mailand aufgeftellt ift. Der Mann hat ein feines Ausfehen, einen fcharfen Blick und einen noch entfchiedeneren Mund. Im Haufe Scotti gilt dies für das Porträt des Kanzler's Morone. Morone wurde aber erft im Jahre 1518, wenn ich nicht irre, zum Großkanzler erhoben.[1]) Das andere Porträt befitzt Graf Caftelbarco zu

1) Hieronymus Morone wurde 1470 geboren und ftarb 1529. Diefes Porträt ftellt aber einen Mann von annähernd fünfzig Jahren dar. Solari müfste ihn alfo um 1518—20 gemalt haben. Danach könnte allerdings hier der Kanzler Morone dargeftellt fein.

Mailand; es ſoll den Ceſare Borgia (?) vorſtellen und wird im Hauſe Caſtelbarco dem Raffael Sanzio zugeſchrieben. Beide Gemälde ſind durch Uebermalung ſehr entſtellt.

Es bleibt mir noch übrig, über zwei Bilder lombardiſchen Urſprungs meine Meinung abzugeben. Dieſelben hängen im Saale 9. unter der Nummer 537 und 543, und ſtellen das eine den h. Ambroſius, das andere den h. Ludwig von Touloufe dar. Sie ſind zwar nur muthmaßlich als Werke des Antonio Solario, lo Zingaro [1]) genannt, dem Publikum vorgeſtellt, gehören aber ſowohl nach dem competenten Urtheile der Herren Cr. u. Cav. als auch meinem eigenen Dafürhalten nach einem lombardiſch-paveſiſchen Maler an. Daß der Künſtler dieſes Bildes in naher Beziehung zu Pier Francesco Sacchi geſtanden, ſcheint einleuchtend. Daß dieſe zwei Heiligen aber, wie die obgenannten Kunſthiſtoriker behaupten, dem Ceſare Magni, einem Schüler und Nachahmer Sacchi's, zugeſchrieben werden müſſen, wage ich nicht zu behaupten.

---

1) Ein Zingaro, Maler aus dem Neapolitaniſchen, mag wohl exiſtirt haben, das will ich nicht in Abrede ſtellen. Authentiſche Werke von ihm ſind mir aber nicht bekannt. Sind die Fresken im Kloſterhofe von S. Severino zu Neapel (in neueſter Zeit durch Uebermalung ungenieſsbar gemacht —) wirklich von ihm, wie man allgemein annimmt, ſo muſs er als Schüler des Pinturicchio angeſehn werden, jedenfalls alſo als ein Maler aus dem Ende des XV., und dem Anfange des XVI. Jahrhunderts.

4. Die Toskaner.

Eine beſſere Vertretung als die Ferrareſen und Lombarden haben die alten Florentiner in der Münchener Galerie gefunden.

Die vier kleinen Tafeln, No. 1204, 1205, 1207 und 1208 (Cabinet 21), auf denen der fromme Mönch Giovanni da Fieſole Geſchichten aus dem Leben der h. Cosmas und Damian dargeſtellt hat, gehören unſtreitig zu den beſſeren Werken dieſes liebenswürdigen, und in ſeiner Naivetät genialen Meiſters. Das Halbrund (No. 1203) mit Gottvater inmitten mehrerer Reihen muſicirender und anbetender Engel dagegen muß ihm abgeſprochen werden; dieß Gemälde gehört augenſcheinlich einer viel ſpäteren Zeit an und darf nur als Kopie nach Fra Angelico betrachtet werden. Derſelben Meinung ſind die Herren Cr. und Cav.

Auch Fra Filippo Lippi, ein jüngerer florentiniſcher Zeitgenoſſe des Fra Angelico, war Mönch, allein die Kutte dieſes Karmelitaners barg ein ganz anderes Gemüth als die des Dominikaners Giovanni da Fieſole.

Frühe ſchon elternlos, ward der unruhige, widerſpenſtige Knabe dem Kloſter anheimgegeben, worin er noch ganz jung auch ſchon zum Mönch geſtempelt wurde, ein Beruf, für den ihn indeſſen die weiſe Mutter Natur wahrlich nicht geſchaffen hatte. Doch ſo oft ihn ſein feuriges, leidenſchaftliches Temperament in arge Verlegenheiten gebracht hat, war es jedes Mal ſein eminentes Künſtlertalent, welches ihn immer wieder daraus errettete. Als ſein eigent-

licher Lehrer kann Mafaccio angefehen werden, deffen epochemachende Fresken in der Kirche des Karmelitanerklofters zu Florenz das Vorbild waren, an dem fich der junge Mönch Filippo heranbildete. Und in der That erinnert fowohl die Modellirung der Köpfe wie auch die Form der Hände in den Jugendwerken des Fra Filippo durchaus an Mafaccio. Sein Hauptwerk find die Fresken im Chore der Kathedrale von Prato. In denfelben hat er auf der einen Wand das Leben und den Märtyrertod des h. Stephanus, auf der andern des h. Johannes des Täufers, dargeftellt. Diefe herrlichen Gemälde wurden 1456 begonnen und 1464 vollendet; fie find alfo in der nämlichen Zeit ausgeführt wie die ebenfo berühmten Wandgemälde des Mantegna in der Cappella degli Eremitani zu Padua. Wer das Streben und das künftlerifche Vermögen jener Kunftepoche in feinen höchften Aeußerungen kennen lernen will, der ftudire diefe beiden Wandmalereien und halte dann das Werk des Florentiners gegen das Werk des Paduaner's. Was uns in den Darftellungen beider Maler vor allem feffelt, ift der Charakter ihrer Kunft. Reißt uns nun Fra Filippo durch großartigere Auffaffung und durch rein dramatifche Lebendigkeit fort, fo feffelt uns andererfeits Mantegna durch größere Evidenz der Darftellung und durch die Vollkommenheit der Ausführung. Beide Werke gehören zum Höchften, was in der Kunft des 15. Jahrhunderts in Italien hervorgebracht worden ift.

Die Münchener Galerie befitzt zwei Bilder von Fra Filippo; das eine derfelben hängt im Saale 9 (No. 554) und ftellt die „Verkündigung“ dar; das andere, eine fitzende Madonna mit dem Jefuskinde auf dem Schooße, ift im Cabinet 20 (No. 1169) aufgeftellt. Das erftere ift ein gutes Specimen des Meifters, hängt aber zu hoch für den Befchauer; Fra Filippo hat denfelben Gegenftand mehrere Male behandelt (Kirche von S. Lorenzo zu Florenz, Galerie Doria zu Rom). Die dramatifche Charakteriftik, die

von Masolino und seinem Schüler Masaccio in die Malerei eingeführt und von Fra Filippo auf's glänzendste entwickelt und vervollkommnet wurde, fand ihren energischsten, geistreichsten Vertreter in des Fra Filippo Schüler, dem eminenten Alessandro Botticelli von Florenz, einem Künstler, dem man erst in diesen unsern Tagen wieder die Achtung angedeihen läßt, die er wirklich verdient. — Die Münchener Galerie hat von ihm ein einziges Werk aufzuweisen, eine s. g. Pietà oder Beweinung Christi. Maria, in deren Schooße der Leichnam ruht, wird ohnmächtig von Johannes unterstützt, während zwei h. Frauen Füße und Haupt Christi mit ihren Thränen benetzen und eine dritte rückwärts verhüllt steht, drei Pfeile in der Hand haltend.

Diese fast lebensgroßen Figuren sind alle von höchster Lebendigkeit und nehmen jede in ihrer Art den innigsten Antheil an dem Vorgange. Ebenfalls gute und charakteristische Arbeiten sind die zwei Bilder, die von Filippino Lippi, dem Sohne Fra Filippo's und Schüler Botticelli's, im nämlichen Saale 9 aufgestellt sind. Das eine davon, No. 563 (Christus mit den fünf Wundmalen erscheint seiner Mutter Maria), ist im Kataloge richtig bezeichnet; das zweite, (No. 538) aber trägt irrthümlich den Namen des Domenico Ghirlandajo. Es stellt eine „Pietà“ dar; der todte Christus ruht im Schooße der göttlichen Mutter, auf der einen Seite die beiden Johannes, von denen der Täufer noch ganz an den Lehrer Botticelli erinnert; auf der andern der h. Jacobus und die h. Magdalena; in den Wolken drei Engel mit den Leidenswerkzeugen, im Hintergrunde eine schöne Landschaft. — Schon von den Herren Cr. und Cav. (II, 451) dem Filippino zugesprochen.

Zu den bedeutendsten Werken florentinischer Meister, die die Münchener Galerie zu besitzen sich rühmen darf, gehören aber unstreitig die drei großen Tafelbilder des Domenico Ghirlandajo, Saal 9, No. 556, 557 und 558. Das erste derselben stellt die h. Catharina von Siena

dar; das zweite, Maria in einer Flammenglorie zwiſchen Seraphköpfen und anbetenden Engeln, verehrt von den H. Dominicus, den beiden Johannes und dem Erzengel Michael; das dritte endlich den h. Laurentius in reicher Diakonenkleidung mit Roſt und Palme. Dieſe drei Tafeln mit andern dreien des nämlichen Meiſters (jetzt im Beſitze der Berliner Galerie), bildeten dereinſt ein großes Altarbild, welches den Chor der Kloſterkirche von Santa Maria Novella zu Florenz zierte. — Dagegen iſt das in dieſem nämlichen Saale 9 dem Antonio del Verrocchio zugemuthete Tafelbild mit den klotzigen drei Erzengeln nicht das Werk eines Meiſters, ſondern gehört einem ganz untergeordneten Florentiner an, etwa aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Auch das andere Bildchen, im Cabinet 19, No. 1163, welches früher dem Verrocchio zugeſchrieben wurde, jetzt aber als Kopie nach einem Bilde des Lorenzo di Credi im Kataloge aufgeführt wird, iſt, meiner Anſicht nach, nichts als eine ſchwache Nachahmung eines Bildes der Galerie Borgheſe (Saal 1) das dort allerdings unter Lorenzo di Credi's Namen geht [1]), das aber einem Schüler deſſelben angehört, von dem unter andern auch die Galerie von Berlin (unter dem Namen des A. Verrocchio) ein gutes Madonnenbild (No. 104), und die Galerie Pitti zu Florenz eine h. Familie (No. 354) beſitzt. — Nur mit Widerſtreben erwähne ich hier auch der von Dr. Marggraff früher dem Antonio del Pollajuolo zugeſchriebenen, in ſeinem verbeſſerten Kataloge aber klugerweiſe unter die Apokryphen geſtellten Bildchen (Cabinet 19) No. 1157, 1162 und 1167, da dieſelben ſelbſt von den Hiſtoriographen der italieniſchen Kunſt in ihrem berühmten Werke angeführt werden. Das erſtere (1157) ſtellt zwei Geſchichten aus der

1) Das ſchöne Bild trägt die Nummer 54 und wurde von Herrn Janſen in ſeiner Monographie über den Sodoma dieſem letzteren Maler zugeſchrieben.

Legende des h. Franz dar und gehört höchst wahrscheinlich einem schwachen umbrischen Maler an. Die Herren Cr. und Cav. (III, 121) sehen es als Werk des Matteo da Gualdo an — eines mir zu wenig bekannten Malers, als daß ich ihr Urtheil bekräftigen oder ablehnen könnte. Der h. Georg mit der Kreuzesfahne und der h. Sebastian mit Pfeilen durchschossen aber (No. 1162) so wie die thronende Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schooße (No. 1167), sind doch wahrlich zu geringfügige Arbeiten, als daß man über dieselben noch Worte machen sollte. Gut und charakteristisch für den Meister ist dagegen im selben Cabinet das Bild No. 1168, auf dem die h. Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Arm dargestellt ist. Der Katalog schreibt es irrthümlich dem Pacchiarotto zu; es gehört indessen einem andern Sienesen, dem Zeitgenossen des Pacchiarotto, Girolamo del Pacchia an, wie dieß von den Herren Cr. und Cav. schon bemerkt wurde.

Auch von Lorenzo di Credi, diesem Carlino Dolci des 15. Jahrhunderts, besitzt die Pinakothek ein vorzügliches Werk, im Saale 9, No. 553. Dieses Rundbild stellt die Anbetung des auf der Erde liegenden Christkindes dar, eine Komposition, wie sie der gute Lorenzo gar oft wiederholt hat.

Ein anderer Florentiner, Jacopo da Pontormo, ist in einem Madonnenbild (No. 449) im Saale 7 dieser Galerie ebenfalls gut vertreten.

Wenn dem Kataloge zu trauen wäre, so wartete unser noch die freudige Ueberraschung, hier oder da an den Wänden der Galerie Werke des großen Fra Bartolommeo oder Baccio della Porta aufzufinden, aber wie sollen wir diese entdecken, ohne Dr. Marggraff's Katalog in der Hand?

Im Saale 9, No. 551 hängt ein Bild, worauf Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schooße, vor einem grünen Vorhange sitzend, dargestellt ist. Dr. Marggraff bezeichnet es als in der Art des Fra Bartolommeo gemalt; die Herren

Cr. und Cav. (III, 475) werden vor diesem Bilde theils an Michele di Ridolfo, theils an Puligo aber auch an die Brescianini von Siena erinnert. Ich meinerseits bin überzeugt, daß es das Werk des Andrea del Brescianino oder del Brescia ist[1]), wie ihn Vasari nennt. Im Jahre 1525 siedelte er mit seinem Bruder Raffael von Siena nach Florenz über und studirte daselbst die Gemälde des Fra Bartolommeo, welche er auch nachzuahmen suchte. Ein Werk von ihm aus der nämlichen Epoche ist in der Uffizigalerie zu Florenz No. 1205.

Leider müssen wir auch das andere, im frühern Kataloge ebenfalls dem Fra Bartolommeo zugedachte Bild im Cabinet 20, No. 1171, umtaufen, um es, wenn auch nicht dem Fr. Granacci selbst, so doch jedenfalls seiner Schule zuzuschreiben[2]). In seinem verbesserten Kataloge weist es Herr Dr. Marggraff einem florentinischen Meister zu, „der den Einfluß des Raffael'schen Idealismus erfahren haben dürfte." Die Herren Cr. und Cav. dagegen sind in Zweifel, ob sie es dem Michele di Ridolfo zuschreiben sollen. (Cr. und Cav. III, 475).

Das dritte vermeintliche Werk des Fra Bartolommeo hängt in demselben Cabinet (No. 1189) und stellt die h. Jungfrau mit dem auf ihrem Schooße stehenden Jesusknaben dar.

Herr Dr. Marggraff erklärt dies unbedeutende Bild für einen f. g. pasticcio, d. h. für eine spätere Nachahmung und zwar des Raffael, und diesem Urtheile kann ich mit Freuden meine Zustimmung geben. Die Herren Cr. und Cav. wollen darin eine spätere replica des Giovanni Spagna erkennen (III. 327).

---

1) Sein Familienname war Puccinelli; der Vater war ein Brescianer, und so glauben die Herren Cr. und Cav. in den Gemälden des Andrea auch den Einfluß des V. Civerchio zu erkennen. (III, 401.)

2) Die h. Jungfrau betet knieend das auf der Erde liegende Jesuskind an; ihr gegenüber, am Boden sitzend, der h. Joseph. Hintergrund Landschaft.

Neben den vermeintlichen Werken des Fra Bartolommeo besitzt diese Sammlung eine, wenn auch stark übermalte, so doch echte „Verkündigung“ (Saal 9, No. 545) von Mariotto Albertinelli, dem Freunde und Ateliergenossen des Baccio della Porta, dessen bessere Arbeiten, sowohl Gemälde als Handzeichnungen, nicht selten mit denen des Dominikaners verwechselt werden, so z. B., um nur ein jedermann zugängliches Beispiel hier anzuführen, das herrliche kleine Triptychon in der Poldisammlung zu Mailand: in der Mitte Maria mit dem Kinde, auf den Flügeln die h. Katharina und Barbara; auf der Außenseite, grau in grau: der englische Gruß. Dieß schöne, mit großer Liebe ausgeführte Gemälde des M. Albertinelli ward lange Zeit dem Raffael zugemuthet, in neuerer Zeit aber dem Fra Bartolommeo zuerkannt, und als ein Bild dieses Meisters von Passavant (II, 407) vom Pater Marchese (II, 48) und selbst von den Herren Cr. und Cav. beschrieben (III, 477). In meinen Augen ist dieß ein zweifellos echtes Werk des M. Albertinelli.

Doch ich sehe, fast hätte ich unter den Toskanischen Meistern einen ihrer ersten Größen, Giotto da Bondone, zu erwähnen vergessen. Von ihm soll, dem Kataloge zufolge, diese Galerie drei interessante Bilder besitzen, welche im Cabinet 19, unter den Nummern 1148, 1152 und 1155 aufgestellt sind. Die zwei ersten davon gehören zu einer Serie von kleinen Tafeln, welche Giotto, nach Vasari, für die Sakristeischränke der Kirche von Santa Croce in Florenz gemalt haben soll; die Mehrzahl derselben befindet sich in der Akademie der schönen Künste zu Florenz, zwei sind in die Galerie von Berlin gewandert, zwei andere hängen hier vor unsern Augen. Das eine, 1148, stellt das h. Abendmahl dar, das zweite, 1152: Christus am Kreuze, umtrauert von den Heiligen Franziscus, Maria mit den h. Frauen, Johannes, Nicodemus, Joseph von Arimathia, einem Geistlichen und einer Nonne. Auch Baron von Rumohr hielt diese Bildchen, gleich denen in Florenz und

Berlin, für echte, von Giotto ſelbſt ausgeführte Gemälde; den Herren Cr. und Cav. (I, 342) dagegen erſcheint das „Abendmahl" (1148) bloß als Werk der Schule Giotto's, über die andern zwei aber ſprechen ſich dieſelben leider nicht aus, ſondern begnügen ſich, ſie ganz allgemein für ſehr ſchadhafte Bilder zu erklären. Meinem eigenen Dafürhalten nach ſind beide Gemälde, ſowohl das Abendmahl als der Chriſtus am Kreuze, Werke eines tüchtigen Schüler's des Giotto (Atelierbilder), das letztere namentlich von großer Feinheit in der Ausführung, und darin dem Meiſter ſelbſt ſehr nahe kommend.

Das dritte Bild endlich, welches im neuen Kataloge Giotto's Namen führt, wenn auch nur als angeblich ihm zugehörend, iſt ein männliches Porträt, nach Herrn Dr. Marggraff's Anſicht einer der erſten und ſehr bezeichnenden ſelbſtändigen Verſuche der Porträtmalerei. Oben auf dem Bilde iſt mit Buchſtaben im Charakter des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts der Name FRANCISCVS BRACCIVS zu leſen. Ich kann darin nur ein einfältiges, häßliches Bildniß, das untrügliche Machwerk irgend eines nordländiſchen Pfuſcher's aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erkennen. Man beſehe ſich doch nur den klobigen Daumen mit dem breiten, platten, auf dem Schnitte beleuchteten Nagel, man beachte ferner das unter dem Porträt angebrachte Wappen des Dargeſtellten, und ich zweifle nicht, man wird mir zugeſtehen, daß dieſe Behandlungsweiſe dem Geſchmacke nicht nur Giotto's ſondern überhaupt jedes italieniſchen Malers aus der guten Zeit ſehr ferne ſteht. — Die Aufſchrift iſt eine betrügeriſche Fälſchung.

Für nichts geringeres als Betrug erkläre ich auch die moderne Kopie nach einem Bilde des Sieneſen Francesco di Giorgio, welche, als unbekannt, im Cabinet 18, No. 1130, aufgeſtellt iſt. Auf dieſem Bildchen iſt ein Wunder des h. Antonius von Padua dargeſtellt. Die Herren Cr. und Cav. halten es zwar für Originalarbeit

des Francesco di Giorgio (III, 68), ich glaube aber, daß sie, bei genauerer Betrachtung, mir zugeben würden, daß dieß nur eine auf Betrug angelegte neuere Kopie nach Francesco di Giorgio sei [1]).

Würde Herr Dr. Marggraff nicht auch noch in seinem verbesserten Kataloge für gut befinden, die grau in grau gemalten Bildchen, Saal 20, No. 1174, 1175, 1185, 1186, als Originalskizzen in Oel von Andrea del Sarto zu einem Theil der bekannten Fresken im Kreuzgang der Compagnia dello Scalzo in Florenz zu erklären, so hätte ich es nicht für nöthig erachtet, die jungen Kunstforscher darauf aufmerksam zu machen, daß es (ebenso wie diejenigen vom Bildhauer Santarelli der Uffizigalerie in unseren Tagen geschenkten ähnlichen Oelskizzen) nur spätere Kopien nach den Fresken sind, gleich den ähnlichen Oelskizzen in der Uffizigalerie. Jedem, auch nur oberflächlich mit der Art und Weise des genialen Florentiners Vertrauten sollte dieß sofort in die Augen springen. Von Andrea del Sarto besitzt die Galerie von München kein Originalwerk.

1) Zuerst haben sie es für „a weak imitator of Pesellino" erklärt (I, 548), später aber (III, 68) dem Francesco di Giorgio gegeben.

5. Die Umbrier.

Zum Schluß haben wir noch die in Münchens berühmter Pinakothek enthaltenen Werke der umbrischen oder besser gesagt der Peruginischen Malerschule einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Im Saale 9 hängt unter andern ein Madonnenbild (No. 550), das sich unsern Augen gleich beim ersten Blicke als Werk des Pietro Perugino darstellt, an dessen Echtheit jedoch Herr Professor Marggraff nicht recht zu glauben scheint. Allerdings muß ihm zugegeben werden, daß das Bild sehr verputzt und überdies ein schwachmüthiges Werk des Meisters ist, aber kein Kenner der Art und Weise dieses in seinen ältern Jahren sehr ungleichen Malers wird in Abrede stellen, daß in diesem Gemälde so wie in den beiden andern ihm zugeschriebenen, in diesem Saale No. 561 und 590[1]), die dem P. Perugino eigenthümlichen Formen und Kennzeichen sich vorfinden. Und da mein Urtheil sowohl über dieses als über diese drei Bilder Perugino's mit dem der Herren Cr. und Cav. übereinstimmt (†, III, 254 und 255), so darf ich mich der freudigen Empfindung hingeben, dieses Mal wenigstens den Beifall der Kunstliteraten zu finden.

In der Beurtheilung des herrlichen Bildes von Perugino No. 561, ist es uns vergönnt, Herrn Dr. Marggraff

---

1) Dies Bild stellt die Jungfrau Maria dar, wie sie das am Boden liegende Kind verehrt, zu den Seiten stehen der Evangelist Johannes und der h. Nicolaus.

endlich auch einmal aus voller Seele beiſtimmen zu können. Ja dies iſt wahrlich ein bewundernswürdiges Werk des Meiſters! Obſchon an manchen Stellen durch Reinigung beſchädigt, darf das Bild doch als ziemlich gut erhalten angeſehen werden. Es ſtellt die h. Jungfrau dar, wie ſie, begleitet von zwei Engeln, dem h. Bernhard erſcheint, der in einer offenen Halle vor ſeinem Lehrpulte ſitzt, während der h. Bartholomäus und ein anderer Heiliger hinter demſelben ſteht.

In der Haſt ſeiner Kollektivarbeit ſchreibt Vaſari wahrſcheinlich aus Verſehen dies Bild dem Raffaellino del Garbo zu (Ediz. Lemonnier VII, 193), und ſiehe da, die florentiniſchen Kommentatoren ſind alſogleich bereit, dies Gemälde in der Münchener Galerie dem P. Perugino zu entziehen, um es dem Raff. del Garbo zu geben. So darf doch wahrlich in der Kunſtgeſchichte nicht verfahren werden. Zu ſo abſurden Reſultaten kann man nur gelangen, wenn man über Dinge, die man gar nicht geſehen, ſein Urtheil abgeben will. Allerdings ſcheint auch Raff. del Garbo ein Bild nicht nur mit dem nämlichen Gegenſtande ſondern auch von derſelben Kompoſition wie dieſes von der Hand des Perugino gemalt zu haben, wenigſtens beſitzt das britiſche Muſeum eine ſehr gut ausgeführte, getuſchte und mit Kreide aufgehöhte Zeichnung [1], auf welcher die Madonna, von zwei Engeln begleitet, dem vor einem Leſepulte ſitzenden h. Bernhard erſcheint. Ob Raff. del Garbo dieſe ſeine Zeichnung als Vorlage zu einem Gemälde benutzt habe, und wo das Bild gegenwärtig ſich befindet, bin ich nicht im Stande zu ſagen. Die Idee aber, ſowohl zur Zeichnung des Raff. del Garbo, wie zum Gemälde des P. Perugino muß in jenem herrlichen Bilde des Filippino Lippi in der Badia zu Florenz geſucht werden, wahrlich ein Wunderwerk florentiniſcher Kunſt, das

1) Von Braun photographirt, 28, unter dem falſchen Namen des Filippino Lippi.

wohl auch dem jungen Fra Bartolommeo vorgeschwebt haben muß, als er in einem jetzt gleichfalls in der Akademie von Florenz befindlichen Bilde den nämlichen Gegenstand zur Darstellung brachte [1]). Die Herren Cr. und Cav. (III, 255) lassen natürlich dieses Bild der Münchener Galerie als Werk des P. Perugino gelten, nehmen aber an, daß es wahrscheinlich eine Kopie [2]) des von Vasari als Werk des Raff. del Garbo beschriebenen Gemäldes sein dürfte, als ob Vasari's Bilderbestimmungen so unbesehen angenommen werden müßten.

Das Bild No. 590 gehört dagegen wieder zu den schwachen Arbeiten des Perugino; es ist oberflächlich gedacht wie gezeichnet und gemalt. — Und nun erübrigt uns noch die Besprechung der zwei berühmten Predellen, welche unter den Nummern 1179 und 1185 im Cabinet 20 ihren Platz gefunden und seit Jahren die Aufmerksamkeit der größten Kunstkenner Deutschlands, Italiens und Englands auf sich gezogen haben. Auf der einen Seite stehen Deutschlands berühmteste Autoritäten für Raffael, die Herren von Rumohr und Passavant, welche diese Predellen dem jungen Raffael zuschreiben, auf der andern die eben so berühmten Autoritäten Englands und Italiens, die Herren Cr. und Cav., in deren Augen es nur Werke des P. Perugino sind. Ein weiser Mann sollte nun bei solchem Zwiespalt der Großen sich fein still verhalten und seines Weges weiter ziehen, um nicht Gefahr zu laufen, mit seiner einzelnen Meinung bei dem großen Publikum als ein Ketzer

1) Von den zwei Handzeichnungen der Uffizisammlung, auf die sich die florentinischen Kommentatoren des Vasari berufen, wird die eine (Glaskasten 439) dem P. Perugino zugeschrieben, ist aber, wie mir scheint, blos eine Kopie nach Perugino; die andere (im Glaskasten 436) schreibt man in Florenz zwar dem Raff. del Garbo zu, ist aber in meinen Augen auch nichts mehr als eine andere Kopie nach demselben Bilde des Perugino.

2) „There is a copy of this Vision (of S. Bernard) in S. Spirito at Florence, the original being given by Vasari to Raff. del Garbo.“



zu gelten. Doch da es mir einzig und allein um die Wahrheit zu thun ist, oder, um mich richtiger auszudrücken, um das was ich für Wahrheit erkannt habe, und da ich überdies nicht vorgebe eine Autorität in der Kunstwissenschaft zu sein, sondern vielmehr ein Lernbegieriger, auch an der Meinung des großen Publikums mir sehr wenig gelegen ist, um so weniger als in solchen Fragen es gar keine öffentliche Meinung giebt oder geben kann, — will ich auch hier meine Ueberzeugung zum besten geben und offen bekennen, daß sowohl die „Taufe“ als die „Auferstehung Christi“ (No. 1173 und 1185) mir nicht als Werke des P. Perugino erscheinen, und noch viel weniger des jungen Raffael Sanzio von Urbino. Die Komposition und wohl auch die vorzüglichen Zeichnungen zu diesen schönen Predellen mögen allerdings auf P. Perugino selbst zurückgehen, gleich wie die Komposition zum großen Bilde der „Auferstehung Christi“ in der vatikanischen Galerie [1]), mit dem das eine dieser kleinen Bilder fast identisch ist [2]), vom Meister selbst herrührte; in der Ausführung jedoch auch dieser Predellen in München glaube ich ganz deutlich die Hand und das Machwerk des Giovanni Spagna zu erkennen. Ich halte Spagna für einen Schüler des Fiorenzo di Lorenzo; die Art und Weise, wie er z. B. den Saum der Wolken beleuchtet, um nur einen charakteristischen Zug unter vielen hier anzuführen, ist durchaus die des Fiorenzo [3]) und ganz abweichend in der Art des Perugino die Wolken zu formen und zu be-

1) Daselbst für das Kollektivwerk des P. Perugino und des jungen Raffael ausgegeben, jedoch, nach meinem Dafürhalten, ebenfalls von Perugino komponirt und von seinem Gehilfen Giovanni Spagna ausgeführt.

2) Der Christus in diesem Bilde zu München (No. 1185) erinnert lebhaft an jenen im Vatikan; so ist auch hier beim Christus das Unterbein eben so steif und hart modellirt, wie bei etlichen jener Musen, die vom Schlosse Magliana in die Galerie des Kapitols gebracht wurden, und welche als Werke des Spagna nun allgemein anerkannt sind.

3) Man betrachte die zahlreichen Bilder von seiner Hand in der

leuchten. In das Atelier dieses letzteren Meisters mag Giovanni Spagna erst später eingetreten sein und zwar nicht als Schüler sondern als Gehilfe, als welchem Pietro ihm die Ausführung auch dieser Predellen überlassen haben wird.

Wir betrachten nun die Raffael Sanzio's Namen führenden Werke der Pinakothek. Eines derselben finden wir in dem nämlichen Cabinet. Es ist das Porträt jenes jungen Mannes (No. 1179), mit aufgeschwollener Nase und schwarzem Barret. Seiner Tracht nach, sagt Herr Passavant (I, 71), muß dieser Jüngling einer Patrizierfamilie von Florenz angehört haben, und dieser europäischen Raffael-autorität zufolge wurde dieses Porträt vom jungen Raffael während seines ersten florentinischen Aufenthaltes gemalt. Für die Echtheit dieses Raffael hatten sich schon früher Kenner wie Ignatius Hugford, ein englischer Maler, und Raffael Mengs, der große sächsische Künstler und Kunstkritiker erklärt. Zum Ueberfluß steht auch der Name Raffael's auf den gelben Schnallen des Unterkleides:

RAPHAELLO (sic) VRBINAS. FEC.

An diesem Bilde scheint mir bei seinem gegenwärtigen Zustande auch kein Strich dem Raffael anzugehören. Ob es aber vor der Restauration Anspruch auf eine so edle Abstammung erheben konnte, wage ich nicht zu behaupten. Jedenfalls ist die Aufschrift, wie dies bereits von Herrn Marggraff, welcher auch im übrigen meine Ansicht über dieses geistlose Bildniß zu theilen scheint, bemerkt worden ist, gefälscht. Ebenso bin ich genöthigt, einen zweiten angeblichen Raffael, No. 1133 im Cabinet 21, in die „quarantaine“ zu verweisen. Dieses Bild stellt den Kopf eines jugendlichen h. Johannes dar und ist al fresco auf Ziegel gemalt. Herr Dr. Marggraff scheint nicht recht zu wissen, was er von

städtischen Galerie von Perugia; in Deutschland besitzt die Galerie des Städel'schen Instituts ein vorzügliches Werk von ihm (No. 15).

diesem vermeintlichen opus Raphaelis halten soll. Der verstorbene Passavant sah es als eine Studie an, als einen Versuch in der Freskomalerei, ehe Raffael die Ausführung des Freskobildes in S. Severo zu Perugia unternahm (I, 72).

Das wäre ja alles ganz schön und gut, wenn dieser unbedeutende Kopf auch nur eine Spur Raffaelischer Art an sich hätte. Aber näher besehen, wie unraffaelisch sind doch z. B. die geist- und geschmacklosen Haarlocken, wie hart und ohne die geringste Anmuth ist der Hals modellirt! Offen gestanden, mir ist dieser h. Johannes äußerst verdächtig, und ich befürchte fast, daß diese Raffaelische „Probe in der Freskomalerei" als eine moderne Fälschung sich herausstellen könnte.

In demselben Cabinet ist unter Nummer 1206 die weltberühmte „Madonna de' Tempi", d. h. vom Hause Tempi in Florenz, aufgestellt. — Passavant setzt diese Jugendarbeit des Urbinaten etwa ins Jahr 1506, also in jene Zeit, wo Raffael die sogenannte „Madonna im Grünen" der Belvederegalerie von Wien gemalt hat. Mir nun scheint das Bild einer noch früheren Epoche des jungen Meisters anzugehören, jener Zeit etwa, in der die s. g. Madonna del Granduca der Galerie Pitti zu Florenz entstand, und jedenfalls früher als die „Madonna im Grünen", als die Madonna des Lord Cooper und die Madonna degli Ansidei. — Leider war dieses Gemälde längere Zeit im Hause Tempi wie vergessen und verschollen, und später hat es durch ungeschickte Restauration hart leiden müssen, so daß es in seinem gegenwärtigen Zustande fast ungenießbar ist. Die Landschaft ist verputzt und unfertig geworden, der Mund der Maria ist entstellt und sieht so aus, als ob die h. Jungfrau an Zahnschmerzen litte; auch haben Stirn und Nase ihre Originalcontouren eingebüßt, die Lider des linken Auges sind gleichfalls verdorben. Gut erhalten ist dagegen der Kopf des Christkindes, jedoch mit Ausnahme des Contours des linken Backen. In der Modellirung gleichen die Hände der Madonna del Granduca, scheinen

aber unvollendet zu ſein. Aber trotz alle dem bleibt die Madonna de' Tempi, wenigſtens in meinen Augen, das raffaeliſchſte Werk dieſer Galerie. — Im Muſeum Fabre zu Montpellier befindet ſich der Carton zu dieſem Bilde; er iſt auf grünem Papier mit ſchwarzer Kreide gezeichnet und mit Gips aufgehöht, allein dieſe Zeichnung iſt in einem ſo grauenhaften Zuſtande, daß ſie faſt als verloren betrachtet werden muß.

Wollen wir uns nun die anderen Gemälde Raffael's der Münchener Pinakothek beſehen, ſo müſſen wir uns in Saal 9 begeben, wo dieſelben unter den Nummern 534, 547 und 585 aufgeſtellt ſind.

Das erſte von dieſen drei Bildern trägt den Namen der Madonna aus dem Hauſe Canigiani zu Florenz. Seine Entſtehung wurde von Paſſavant in das Jahr 1506 geſetzt, alſo in eine Zeit, wo Raffael in Florenz am Carton zu ſeiner „Grablegung“ für Atalanta Baglioni von Perugia arbeitete[1]). Vor der unglücklichen Reinigung und Uebermalung dieſes Bildes ſoll außer dem Namen des Meiſters auch die Jahreszahl 1506 am Saume des Kleides der h. Jungfrau zu leſen geweſen ſein. — Eine Federzeichnung zu dieſem Bilde befindet ſich in der Albertina zu Wien, eine Kopie hiervon in der Sammlung von Handzeichnungen in Oxford; eine zweite Originalzeichnung mit einigen Modifikationen ſoll der Herzog von Aumale beſitzen. Wie Paſſavant ſehr richtig bemerkte, erinnert die Zeichnung in dieſem Bilde am meiſten an die der Borgheſiſchen „Grablegung“ von Raffael. Mir ſcheint jedoch ſowohl Zeichnung als Modellirung in dieſem Gemälde viel ſchwächer als in jenem berühmten Bilde zu Rom. Von dieſer h. Familie giebt es mehrere alte Kopien; eine davon befand ſich in der Galerie Rinuccini zu Florenz, von einem Flamländer gefertigt[2]) und iſt gegenwärtig im Beſitze der Erben

1) Gegenwärtig in der Borgheſegalerie zu Rom.

2) Aus der harten lebloſen Zeichnung und aus der Art und Weiſe, wie der landſchaftliche Hintergrund behandelt iſt, geht dies klar hervor.

Rinuccini's. Im Kataloge jener Galerie, verfaßt von Herrn Milanesi, einem der Kommentatoren der Vasariausgabe von Lemonnier, wurde die niederländische Kopie als Original angepriesen [1]).

. Die Münchener Madonna di casa Canigiani ist durch die ungeschickte Restauration derart entstellt, daß man beim ersten Anblicke stutzig davor stehen bleibt; nur nach einem näheren Eingehen in die Einzelheiten der Formen wird man zur Ueberzeugung kommen, daß das Bild von Raffael nicht nur komponirt, sondern zum Theil auch gemalt wurde, daß es jedoch in jene Reihe von Werken des Meisters gesetzt werden muß, welche von ihm unter Mithilfe Anderer ausgeführt wurden [2]), wie z. B. auch die „Grablegung" der Galerie Borghese, die s. g. Madonna di casa Colonna der Berliner Galerie, die Madonna Nicolini bei Lord Cowper u. a. m. Durch nichtswürdige Uebermalung ist nicht nur die Durchsichtigkeit und Klarheit der Farben verschwunden, sondern einzelne Körpertheile sind so verputzt und entstellt, daß man darin gar nicht mehr die Hand, geschweige den Geist des Meisters gewahr wird. Um auf einzelnes hier ausdrücklich hinzuweisen z. B. der torso und die Füße des Christkindes, der rechte Arm desselben und die Haarmasse am Kopfe des kleinen Johannes. Auch die rechte Hand der h. Anna ist nicht Raffaelisch modellirt, was am Daumen besonders auffällig ist. Die Zeichnung ihres rechten Fußes ist ebenfalls verfehlt. So auch die Füße des h. Joseph. Raffaelischer Geist und Charakter ist im Kopfe des Jesuskindes noch am meisten erhalten. Großherzog Cosimo III. hatte dies Bild seiner Tochter Anna Maria de' Medici als Brautgeschenk mit nach Deutchland gegeben.

1) Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati. (Firenze, Le Monnier, 1852).

2) Dafs Raffael schon zu jener Zeit Gehilfen hatte, erhellt aus seinem Briefe an Francia. Siehe Vasari, VI, p. 16, Ediz. Le Monnier, 1850.

Was nun das zweite Madonnenbild Raffael's in diesem Saale betrifft (No. 547), so erscheint dasselbe gleichfalls von den Restauratoren hart mitgenommen und gequält und zwar in dem Grade, daß man es kaum noch von einer Kopie zu unterscheiden vermag. Es stellt Maria, im Profil gesehen, dar; sie umfaßt mit der Rechten das auf ihrem Schooße sitzende Jesuskind, während sie ihre Linke dem kleinen, mit dem Kreuze dabei stehenden Johannesknaben um den Nacken legt; im Hintergrunde links ein grüner Vorhang, weßhalb diese Madonna auch den Namen: „della tenda" erhielt. Dies Bild ist nichts anders als eine modificirte Wiederholung der s. g. Madonna della seggiola im Palast Pitti zu Florenz. Eine Wiederholung dieses Bildes zu München besitzt auch die Turiner Bildergalerie — Atelierarbeit.

Zum Schlusse noch ein Bild, welches in diesem Saale Raffael zugeschrieben wird (No. 585). Es ist dies das weltberühmte Porträt des Bindo Altoviti von Florenz. Passavant (II, 117) behauptet, dieses Bildniß könne nicht vor 1512 gemalt sein und stelle einen jungen Mann von etwa 22 Jahren dar, während Bindo Altoviti, den 26. September 1490 geboren, im Jahre 1512 zweiundzwanzig Jahre zählte. Ueberdieß rühmt derselbe Kunstforscher die ganz vortreffliche Erhaltung dieses Gemäldes. Auch die florentinischen Kommentatoren des Vasari [1]) bemerken, dies berühmte Porträt werde seiner Färbung halber für das beste von allen Raffaelischen Bildern gehalten. Vasari selbst scheint dieses Gemälde nicht mit eigenen Augen gesehen zu haben, denn er sagt: „dem Bindo Altoviti malte er sein Porträt als derselbe jung war, welches (Porträt) für wunderschön gehalten wird (che è tenuto stupendissimo)."

Nun muß ich offen das Bekenntniß ablegen, — vielleicht zu meiner Schande, daß dieses allgemein gerühmte Bild

1) Ausgabe Le Monnier, Leben des Raffael von Urbino, 8, 32. — Anmerkung 2.

mich ſtets ganz kalt gelaſſen hat, und daß ich auch wieder bei meinem letzten Beſuche Münchens, beim beſten Willen, nicht im Stande war, mich dafür zu erwärmen. Entweder bin ich vor den Kopf geſchlagen, oder Herr Paſſavant hat ſich gründlich getäuſcht. Ich kann nicht anders, ich muß das Bild für übermalt erklären. Dieſe violett-rothe Fleiſchſarbe, auf der man keinen Pinſelſtrich gewahr wird, ſo geleckt ſieht ſie aus, dieſer grüne Hintergrund, dieſe undurchſichtigen, ſchwarzen Schatten, gehören — ich zweifle nicht daran — einem ſpätern Maler an. Auch fällt es mir auf, daß gar keine Riſſe und Sprünge im Gemälde wahrzunehmen ſind. Ich kann darum nur wünſchen, man möchte dieſes weltberühmte Porträt dem von Pettenkoffer'ſchen Reſſurrectionsverfahren unterwerfen. Dieſer Raffael könnte dabei nicht verlieren.

Doch ich fürchte, meine Leſer ſind den beſtändigen Widerſpruch gegen Herrn Prof. Marggraff längſt müde, und ich geſtehe ſelbſt, daß die Löſung einer ſolchen Aufgabe mir keine erfreuliche war. Sollten aber dem in ſeinem Vaterlande ſo hochgefeierten Manne dieſe meine kritiſchen Studien in die Hände fallen, ſo wäre es mir wahrlich ſehr leid, wenn er ſich durch mein Widerſprechen etwa beleidigt fühlen ſollte. Ich kenne den gelehrten Herrn zwar nicht perſönlich, weiß aber wohl, in wie hohem Anſehen er bei der Regierung ſeines Landes ſteht, und ſo kann ich ihm zum Troſt über dieſe Aeußerungen meines Widerſpruchsgeiſtes nur die Verſicherung geben, daß ich ſelbſt dieſen meinen Urtheilen und Berichtigungen kein größeres Gewicht beilegen will, als daß ich ſie für Studien, für nichts mehr als Studien erkläre, welche überdies gar nicht gelehrten, ihrer Sache ſchon vollkommen ſichern Kunſtkritikern gewidmet ſind, ſondern die nur deßhalb veröffentlicht worden ſind, damit meine jungen Landsleute aus dem Tatarenlande, die etwa auch dergleichen Studien obliegen, neben den vielen deutſchen, engliſchen, franzöſiſchen und italieniſchen auch einen ruſſiſchen Leitfaden

zur Hand hätten, um die deutschen Bildersammlungen mit Nutzen zu besuchen. Bekanntlich sieht jede Nation mit eigenen Augen die Dinge in dieser Welt an, und folglich auch die Werke der Kunst, und ein tartarisches Auge dürfte daher in einem italienischen Gemälde oder einer italienischen Handzeichnung auch manches sehen, was z. B. ein deutsches oder französisches Auge darin nicht gewahr wurde, wie auch umgekehrt.

Herr Professor Marggraff möge es mir verzeihen, wenn in der Hitze der Diskussion manch' herbes Wort meiner ungeschulten und ungelenken Feder entschlüpfte; feindselig war es gewiß von mir nicht gemeint, dessen darf er sich versichert halten.

---

6. Handzeichnungen italienischer Meister im Kupferstichcabinet.

Im Erdgeſchoſſe der Münchener Pinakothek iſt in mehreren Zimmern eine berühmte Sammlung von Kupferſtichen und Handzeichnungen untergebracht. Unter letzteren ſind die Zeichnungen der altitalieniſchen Meiſter beſſer und reichlicher vertreten als in den anderen Sammlungen Deutſchlands — Wien mit ſeiner herrlichen Albertina ausgenommen. Im Folgenden beſchränke ich mich darauf, diejenigen Blätter zu verzeichnen, welche mir als echte erſchienen ſind. Bei der Unterſuchung der in dieſer Sammlung enthaltenen Handzeichnungen italieniſcher Meiſter, hätte ich gern dieſelbe Regel befolgt wie bei den Bildern, d. h. ſie nach Schulen geordnet, der Reihe nach den Lernbegierigen vorgeführt; bei näherer Erwägung jedoch wurde es mir klar, daß es für denjenigen, welcher von der Richtigkeit meiner Beſtimmungen mit eigenen Augen ſich überzeugen möchte, eine gar zu beſchwerliche und langwierige Arbeit wäre, jedes Mal von einem Bande zu einem andern übergehen zu müſſen; denn wie oben die Bilder, ſo ſind auch die Zeichnungen leider pêle mêle zuſammengeſtellt. Die Handzeichnungen ſind in etwa 16 Bänden untergebracht, ohne daß irgend ein Gedanke der Vertheilung zu Grunde gelegt wäre:

„Italiener“: Band 22: Dieſer Band enthält faſt ausſchließlich Braun'ſche Photographien berühmter Bilder von Leonardo da Vinci, Perugino, Francia u. ſ. w.; unter

diesen Photographien fand ich übrigens auch eine treffliche getuschte Zeichnung von Giulio Romano.

Band 23: Ebenso in diesem Bande befinden sich: eine gute Tuschzeichnung „die Apotheose des h. Franciscus" vom Ferraresen Scarsellino; zwei Federzeichnungen von Ann. Caracci; eine Tuschzeichnung „Christi Auferstehung" von Cigoli; drei Tuschzeichnungen von Antonio Tempesta; eine Kreidezeichnung von Cesare d'Arpino; zwei Zeichnungen von Pietro da Cortona, und sieben dem Luca Cambiaso zugeschriebene Federzeichnungen, von denen aber nur eine ihm wirklich angehört.

Band 24: enthält als Handzeichnung des Gio. Battista Tiepolo bloß eine Kopie nach einem Bilde von ihm.

Band 25: In diesem Bande befinden sich keine Originale, sondern blos Photographien von Zeichnungen des Giotto, des Giovanni da Fiesole, und von Giov. Ant. da Pordenone. Um die guten Handzeichnungen zu finden, darnach dürfen wir nicht etwa im 26. oder den folgenden Bänden aufsuchen, sondern wir müssen 25 Bände überspringen und den 50. öffnen.

Band 50: 1. Leonardo da Vinci. Von den vier diesem großen Meister zugemutheten Zeichnungen erkenne ich als echt nur das Blatt mit den drei Studien von Maschinen und beigefügter schriftlicher Erklärung. Federzeichnung, mit der Strichlage von links nach rechts.

2. Giovanni da Fiesole und 3. Masaccio. Die diesen beiden Malern zugeschriebenen Zeichnungen sind zwar gut, gehören auch florentinischen Künstlern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts an, aber weder dem Giov. da Fiesole noch dem Masaccio.

4. Pietro Perugino. Tuschzeichnung, den vom Johannes beweinten todten Christus darstellend, Studie zu einer „Grablegung." Schön und ganz im Sinne und der Gefühlsweise des Meisters; trotzdem erscheint mir diese Zeichnung als eine Kopie nach Perugino, von einem seiner bessern Schüler ausgeführt. Die Behandlung der Haar-

maffe ift ängftlich und geiftlos, auch ift die Form der Finger nicht die dem Pietro eigenthümliche.

5. Giovanni Bellini. Zwei der Zeichnungen unter diefem Namen gehören dem Filippo Bellini an, einem Urbinaten vom Ende des 16. Jahrhunders; „Achilles und Poliffena" einer noch fpätern Zeit, und endlich dürfte der von hinten gefehene, in fchwarzer Kreide ausgeführte Frauenkopf mit Netzhaube, wohl eher einem Niederländer aus dem 17. Jahrhundert, als dem Giambellino zuzufchreiben fein.

6. Andrea Mantegna. a) Chriftus zwifchen den h. Andreas und Longinus, mit der Auffchrift: PIO ET IMMORTALI DEO, getufchte Federzeichnung, fehr fchön und, wie ich glaube, auch echt. Wahrfcheinlich ift diefe Zeichnung für den bekannten Kupferftich entworfen.

b) Mucius Scaevola, grau in grau, auf Leinwand aquarellirt, fcheint mir ebenfalls dem Mantegna felbft anzugehören.

c) Eine der Mufen, welchen wir in feinem bekannten Bilde der Louvregalerie „der Parnaß" begegnen. Feder, Sepia und Kreide. Scheint mir Kopie zu fein. Eine zweite von jenen Mufen, in derfelben Art behandelt wie diefe und auch von derfelben Größe, befitzt Herr Carlo Prayer in Mailand [1]).

---

1) Meinen jungen Freunden will ich hier einige echte Handzeichnungen des Mantegna angeben und diefelben ihnen zum Studium empfehlen. Sie find von Braun in Dornach photographirt und daher Jedermann leicht zugänglich:

a) Maria mit dem Chriftkinde; getufchte Federzeichnung; fehr fchön. No. 57 des Braun'fchen Katalogs.

b) Studie zu «Chrifti Auferftehung»; aquarellirte Federzeichnung. No. 56.

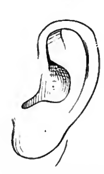
c) Die f. g. «Verleumdung des Apelles»; Aquarellzeichnung, mit Kreide aufgehöht. No. 59.

d) Mars, Diana und Venus; Aquarellzeichnung. No. 58.

e) «Judith», Aquarellzeichnung; vorzüglich.

Die vier erften befinden fich im British Mufeum zu London, die fünfte in der Sammlung der Uffizigalerie zu Florenz. Eine vergröfserte Kopie der letzteren in der Louvrefammlung, dort für ein Original ausgegeben.

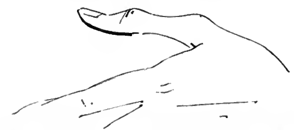
Da es noch immer zu geſchehen pflegt, daß ſowohl in Gemälden als auch in Handzeichnungen Andrea Mantegna mit ſeinem Schwager Giovanni Bellini verwechſelt wird und umgekehrt, wie z. B. in der bekannten Federſkizze, eine „Pietà“ darſtellend, der Akademie von Venedig, ſo erlaube ich mir hier meine jungen Freunde auf die Ver-



Form des Ohres bei Giovanni Bellini.



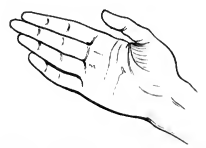
Die Form des Ohres bei Andrea Mantegna.



Die Form der Hand bei Giovanni Bellini während ſeiner ſ. g. Mantegnesken Periode, alſo ungefähr von 1460 bis 1475.

ſchiedenheit, wie beide Meiſter die Form ſowohl des Ohres als der Hand auffaſſen als charakteriſtiſche Unterſcheidungszeichen, aufmerkſam zu machen.

Eine vierte Zeichnung in München, welche ebenfalls dem Mantegna zugeſchrieben wird, gehört vielmehr, meiner Meinung nach, dem Liberale da Verona an. Es iſt



Die gewöhnliche Form der Hand bei A. Mantegna.

dies eine mit der Feder gezeichnete Apoftelfigur, unten als Mantegna bezeichnet; fchön und charakteriftifch für den veronefifchen Meifter [1]).

7. Andrea del Verrocchio. Federzeichnung; Studie der verfchiedenen Proportionen an einem der Bronzepferde von S. Marco in Venedig. Ob diefe Zeichnung dem Verocchio, dem Al. Leopardi oder irgend einem andern Bildhauer jener Zeit angehört, meine ich, wird fchwer feftzuftellen fein.

8. Francesco Francia. Nichts.

9. Ambrogio Borgognone (1450—1523). Zwei ganz unbedeutende Zeichnungen vom Ende des 16. Jahrhunderts, vielleicht auch fpäter.

10. Tiziano Vecellio: David im Begriffe dem Goliath den Kopf abzufchlagen; getufchte Federzeichnung, gut, doch wüßte ich nicht zu fagen, ob diefes Blatt wirk-

---

1) Nach dem Beeinfluffungsfyftem, das heutzutage in der Kunftgefchichte an der Tagesordnung ift, müfste man annehmen, dafs nicht nur der Veronefer Liberale, fondern felbft auch der Florentiner Antonio del Pollajuolo von Andrea Mantegna beeinflufst wurde, was doch kein verftändiger Mann wird gelten laffen wollen. Alle drei find eben Kinder der nämlichen Zeitepoche und alle drei, jeder in feiner eigenen Schule, vertritt glanzvoll jene Epoche des Kunftprozeffes, die ich die Epoche des Charakters nennen möchte.

lich dem großen Cadoriner zugeſchrieben werden darf. Eine andere treffliche Zeichnung, ebenfalls unter Tizian's Namen, gehört dagegen unſtreitig dem Victor Carpaccio an: dieſelbe ſtellt einen Kriegsknecht mit Sporen, Dolch und Horn bewaffnet dar, Tuſche und Kreide.

Auch der venezianiſche Senator, mit Schwarzkreide gezeichnet, dürfte, glaub' ich, eher dem Tintoretto als Tizian angehören.

11. Francesco Carotto. Getuſchte Zeichnung, die h. Familie darſtellend, oben auf dem Blatte Carazzi bezeichnet, iſt in der That von Lodovico Caracci, und nicht von Carotto.

12. Domenico Ghirlandajo. Eine ganz vorzügliche Federzeichnung, eine Taufe(?) in einem Tempel, im Beiſein von vielen Perſonen, darſtellend. Sehr charakteriſtiſch für den Meiſter. Von demſelben iſt auch eine Tuſchzeichnung auf röthlich grundirtem Papier, „zwei Männer in florentiner Tracht, ſich mit einander unterhaltend."

Band 51: 1. Unter den „Unbekannten" befindet ſich eine ganz vorzügliche Zeichnung zu einem Reiterſtandbilde des Francesco Sforza.

Dieſe Zeichnung, leicht und ſicher mit der Feder umriſſen und mit dünner Sepia ſchattirt, ſtellt ſich jedem auch nur einigermaßen mit den Handzeichnungen des Antonio del Pollajuolo vertrauten als von ſeiner Hand ausgeführt dar. Wir ſehen hier vor uns einen alten, kahlköpfigen Kriegshelden zu Pferde, unter deſſen Hufen der zu Boden geworfene Feind liegt. Das Antlitz des Reiters hat die bekannten Züge des Francesco Sforza.

Aller Wahrſcheinlichkeit nach dürfte dieſe treffliche Zeichnung eine von den zwei Handzeichnungen des Antonio del Pollajuolo ſein, die Vaſari ſelbſt beſaß und welche, nach der Ausſage des Aretiners, Antonio für den Konkurs zum Monument gemacht hatte, welches Lodovico il Moro in Mailand ſeinem großen Vater Francesco

zu errichten Willens war[1]): „E si trovò dopo la morte sua (di Antonio del Pollajuolo) il disegno e modello che a Lodovico Sforza egli avea fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza, duca di Milano; il quale disegno è due nel nostro Libro, in modi: in uno egli ha sotto Verona; nell' altro, egli tutto armato, e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso ad un armato.“ Leider ift dies letztere Blatt, offenbar das vorliegende der Münchener Sammlung, verftümmelt worden, indem das „basamento pieno di battaglie“ gegenwärtig fehlt. Der Grund, warum Pollajuolo den einen oder den anderen feiner Entwürfe zum Monumente Sforza's nicht in Metall ausgeführt hat, möchte, täufche ich mich nicht, ungefähr der folgende fein:

Schon der ältere Bruder des Moro, der Herzog Galeazzo Maria, hatte fich mit dem Gedanken getragen, dem Andenken feines glorreichen Vaters Francesco ein Ehrendenkmal in Mailand zu errichten, und in diefer Abficht hatte er dem mailändifchen Bildhauer Criftoforo und Antonio Mantegazza, im Jahre 1473, den Auftrag ertheilen laffen, ein Modell dazu zu liefern (S. G. L. Calvi, Notizie etc., p. 34). Jenes Projekt fcheiterte jedoch aus uns unbekannten Gründen. Nach dem Tode des Galeazzo Maria nahm nun deffen Bruder Lodovico il Moro den Gedanken wieder auf und fcheint zu diefem Zwecke einen Konkurs eröffnet zu haben. Unter den Konkurrenten finden wir auch den damals hochberühmten florentinifchen Bildhauer Antonio del Pollajuolo. Der Preis in diefem Wettftreite muß jedoch dem Leonardo da Vinci zuerkannt gewefen fein. Auf diefe Weife, fo will es mir dünken, würden auch die folgenden Worte in dem bekannten von Leonardo an den Moro gerichteten Briefe leicht verftändlich werden: „ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo, che Sarà gloria immortale et eterno onore della

1) Ausgabe Le Monnier, Bd. V, 100.

felice memoria del Signor vostro Padre, et della inclita casa Sforzesca."

Diefer Brief fcheint mir vor Leonardo's Ankunft in Mailand, etwa um's Jahr 1484, von Florenz aus an den Moro gerichtet zu fein. Den Preis des Konkurfes dürfte jedoch Leonardo fchon mehrere Jahre zuvor gewonnen haben, zu einer Zeit wohl, als dem Moro die pekuniären Mittel gefehlt haben mögen, fogleich an die Ausführung des Leonardi'fchen Modells zu gehen. Als nun im Jahre 1484 Leonardo's Lehrer Verrocchio nach Venedig berufen ward, um dort feine Zeichnung zur Reiterftatue des B. Colleoni in Metall auszuführen, da mag wohl die Ermahnung Leonardo's auf den auf die venezianifche Signoria ftets eiferfüchtigen Moro einen um fo größern Eindruck gemacht und ihn fodann bewogen haben, den Leonardo da Vinci endlich nach Mailand kommen zu laffen. Leonardo dürfte fchwerlich vor dem Jahre 1485, und nicht, wie Amoretti angiebt, fchon 1483, in der lombardifchen Refidenz angekommen fein.

Allerdings fagt Sabbà da Caftiglione (Ricordi, p. 109): la forma (d. h. Modell) del cavallo intorno a cui Leonardo avea Sedici (16) anni continui consumati, ecc. . Rechnet man nun vom Jahre 1499, in dem Leonardo Mailand verließ, fechzehn Jahre zurück, fo ergiebt fich das Jahr 1483. Doch ift diefer Bericht des Caftiglione cum grano salis anzunehmen, da Leonardo gewiß fchon in Florenz außer den Zeichnungen auch ein Wachsmodell wird verfertigt haben, wodurch alfo die fechzehn Jahre auch auf den Aufenthaltsort in Florenz fich erftrecken würden. Andrerfeits bemerkt Vafari im „Leben des Giovan Francesco Ruftici", den er ja perfönlich fehr gut gekannt hatte, daß diefer von Leonardo da Vinci Unterricht bekam (Vafari, XII, 1) als fein früherer Lehrer Verrocchio nach Venedig abgegangen war, alfo im Jahre 1484. Von den Leonardifchen Originalzeichnungen zur Reiterftatue des Francesco Sforza befindet fich eine in der Sammlung

von Windsorcastle. Es ist dieß ein mit Röthel leicht hingeworfener Entwurf; der Kopf des Pferdes ist darauf in zwei verschiedenen Stellungen gegeben: gerade aus, und nach links gewendet, das Pferd offenbar dem Modelle seines Lehrers Verrocchio zur Reiterstatue des B. Colleoni entlehnt. In derselben Sammlung (leider habe ich nur die Photographien davon gesehen) befinden sich von Leonardo da Vinci noch etliche andere Reiterfiguren, mit Schwarzkreide leicht hingeworfen, die wohl Entwürfe zu den Basreliefs auf dem Sforza'schen Monumente sein möchten.

In der reichen Kupferstichsammlung des Herrn Luigi Angiolini in Mailand, sieht man vier solcher Reiter in leichten Umrissen, nach den Handzeichnungen des Leonardo, in Kupfer gestochen.

Ueber diese sehr interessante und für den Pollajuolo höchst charakteristische Zeichnung der Münchener Sammlung gab Herr Louis Courajod aus Paris einen flüchtigen Bericht in der Gazette des beaux-arts (November 1877), wo diese Zeichnung einem Schüler des Leonardo da Vinci gegeben wird. Andererseits erschien in Dohme's vorzüglichem Werke „Kunst und Künstler" eine Monographie über Leonardo da Vinci von Herrn Doktor Brun in Zürich, worin diese Zeichnung dem Leonardo selbst zugeschrieben wird. Ich kann leider weder dem einen noch dem andern der beiden hervorragenden Kunstforscher meine Zustimmung geben.

Zusatz. Als der Druck der deutschen Uebersetzung dieses Artikels über die Münchener Galerie schon vorgerückt war, bekam ich die Broschüre des Herrn Louis Courajod zu lesen (Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza, 1879), worin der rührige französische Kunstgelehrte diese Münchener Zeichnung des Antonio del Pollajuolo neuerdings, und zwar diesmal aufs gründlichste, untersucht und von allen möglichen Seiten uns zu beleuchten trachtet, um endlich wieder zu demselben Schlusse zu kommen, daß nämlich dieselbe keineswegs von Pollajuolo,

fondern nichts anderes als eine der vielen Kopien aus der lombardifchen Schule zum Leonardo'fchen Sforzamonumente fei.

Denn erftens, fo führt der franzöfifche Gelehrte aus, liege gar kein Beweis vor, daß diefe Münchener Zeichnung wirklich eine der beiden, von Vafari befeffenen, fei, welche er auf eigene Fauft dem Antonio del Pollajuolo zugefchrieben; und zweitens fpräche kein einziger Zug in diefer Münchener Zeichnung für die Autorfchaft des A. Pollajuolo, deffen Handzeichnungen ja fehr leicht an den fcharfen, rohen, gelben Farbentönen zu erkennen wären, wogegen die zarte, helle, blaßgelbe Farbe der Zeichnung im Münchener Cabinet einen fcharfen Gegenfatz bilde. Selbft der Strich der Feder fei nicht der des Antonio del Pollajuolo.

Während ich nun nicht umhin kann, dem großen Fleiße und der nicht gewöhnlichen Gelehrfamkeit, die Herr Courajod in diefer feiner Vinci-Sforza Differtation entwickelt, mein volles Lob zu zollen, ift es mir andrerfeits doch unmöglich, die Tendenz zu billigen, in welcher fein Schriftchen abgefaßt ift. Bei allen Forfchungen, welcher Art fie immer feien, dürfte die bloße Gelehrfamkeit ohne Methode nur dahin führen, den Wald, wie die Deutfchen treffend fagen, vor lauter Bänmen nicht mehr zu fehen.

In den Augen des Herrn Courajod giebt es, wie mir fcheint, gar keinen charakteriftifchen Unterfchied zwifchen Zeichnungen der lombardifchen und der florentinifchen Schule; für ihn müffen alle Handzeichnungen von Pferden, feien fie aus dem 15., 16., feien fie fogar aus dem 17. Jahrhundert, nothwendigerweife entweder direkt oder indirekt von Leonardo da Vinci herrühren; aus Liebe zu Leonardo werden bei ihm Andrea del Verrocchio und Antonio del Pollajuolo zu bloßen Handlangern, als ob fie keiner eigenen Erfindung fähig gewefen wären; für ihn hat das Zeugniß des Vafari auch da keinen Werth mehr, wo feine Angabe

aufs Haar mit dem Gegenftande, den er vor Augen hat, übereinftimmt, falls fein Zeugniß gegen die Vorurtheile des Herrn Courajod ftößt. Ja, diefe Vincimonomanie geht fo weit, daß der fo fcharffinnige Kunftfreund dabei gleichfam in Betäubung, blindlings der Führung des mehr gutwilligen als kunftverftändigen Gerli fich überläßt, und mit diefem gar kein Bedenken trägt, jene einer viel fpätern Zeit angehörende Zeichnung des f. g. Praxitelespferdes auf dem Quirinal als Originalzeichnung des Leonardo da Vinci zu betrachten. Hat denn der gelehrte Herr nicht erwogen, daß er bei einer folchen Annahme den Leonardo nothwendig nach Rom mußte reifen laffen, um dort feine Studie fürs Sforzadenkmal nach dem Pferde des Praxiteles machen zu können! Bis jetzt hat uns keiner der Biographen Leonardo's von einer folchen Reife des Meifters nach Rom zu berichten gewußt. Meinen eigenen Studien zufolge dürfte Leonardo vor dem Jahre 1502 oder 1503 fchwerlich die ewige Stadt befucht haben. Gaye theilt uns in feinem Carteggio folgendes mit (II, 89): A Leonardo di S. Piero da Vinci, paghati per lui a Mariotto Ghalilei, camerlengo in dogana per ghabella d'uno suo tardello di sue veste fatte venire da Roma, 30. Aprile 1505.

Daraus ließe fich, dünkt mich, vielleicht fchließen, derfelbe fei in Rom gewefen und habe dort Kleidungsftücke zurückgelaffen, die er fich einige Jahre fpäter nach Florenz kommen ließ. Wahrfcheinlich fiel diefer erfte Befuch von Rom in jene Zeit, als Leonardo im Dienfte des Cefare Borgia die Feftungen des päpftlichen Staates zu befichtigen hatte. Die zweite Reife Leonardo's nach der ewigen Stadt fand bekanntlich im Jahre 1513 ftatt. Aber alles dies gehört nicht wefentlich zur Sache.

Die Frage, um die es fich hier handelt, ift einfach die: zu entfcheiden ob die Münchener Zeichnung wirklich Originalzeichnung des Antonio del Pollajuolo fei, wie ich

behaupte, oder bloß Kopie, wie Herr Louis Courajod ſiegreich nachgewieſen zu haben wähnt?

Zur Löſung dieſer Streitfragen giebt es, glaub' ich, nur einen Weg, nämlich authentiſche, außer aller Frage ſtehende Handzeichnungen des Antonio Pollajuolo mit der Zeichnung im Münchener Cabinet zu vergleichen. Tragen dieſe authentiſchen Zeichnungen des Meiſters dieſelben charakteriſtiſchen Kennzeichen an ſich, wie die in der Münchener Sammlung, nun ſo iſt die Frage zu meinen Gunſten entſchieden, im entgegengeſetzten Falle würde ich wenigſtens inſofern Unrecht haben, als ich in dieſer Zeichnung ohne Grund die dem Antonio Pollajuolo eigenthümlichen Züge wahrzunehmen glaubte. —

Was iſt nun überhaupt eines Künſtlers Eigenthümlichkeit, und wie kann man ſie faſſen und begreifen lernen? Ich beantworte dieſe Frage ganz einfach: Dadurch, daß man nicht allein auf die Vorzüge, ſondern vielmehr noch auf die Unarten eines Meiſters ſein Augenmerk richte, da dieſe letzteren viel leichter und ſchärfer in die Augen fallen als die erſteren, von denen ſie meiſtens doch bedingt ſind. (Siehe darüber meine Aufſätze über die Borgheſe Galerie, in der von Lützow'ſchen Zeitſchrift für bildende Kunſt, Jahrgang IX). Antonio del Pollajuolo nun erſcheint mir in allen ſeinen Werken als ein Künſtler voll Energie und Charakter, dagegen baar aller Anmuth, einer Gabe, die andererſeits ſeinem jüngern Zeitgenoſſen Leonardo da Vinci im reichſten Maaße von der gütigen Natur beſchieden war. Um nun vom Allgemeinen zum Beſonderen zu kommen, ſo glaube ich feſtſtellen zu dürfen, daß, während die echten Handzeichnungen des Leonardo entweder mit der rothen oder ſchwarzen Kreide, mit dem Silberſtift oder der Feder ausgeführt ſind, jene des Pollajuolo entweder bloß mit der Feder, oder aber mit der Feder ſcharf umriſſen und mit der Sepia ſchattirt ſind. Dieſe letztere Manier, in der auch die Münchener Zeichnung des Sforza Reiterbildes ausgeführt iſt, weiſt alle

Tonarten auf, von einer grellen, dunkelgelben (acre et crue) bis zu einer hellen, fanften, blaßgelben (douce, blonde et légèrement blafarde) Farbe, je nach dem diefelben längere oder kürzere Zeit der zehrenden Wirkung des Lichtes ausgefetzt waren.

Ein zweites charakteriftifches Zeichen bei Pollajuolo ift der fefte Federcontour mit dem feine ftets wellenförmig bewegten Formen des menfchlichen Körpers gezeichnet find. Eine andere Eigenthümlichkeit find feine unfchönen, krallenartigen Finger. Auch vergißt er felten an dem geöffneten Munde feiner leidenfchaftlich fchreienden Kämpfer die Zähne zu zeigen.

Betrachten wir uns nun vorerft den bekannten mit dem Namen bezeichneten Kupferftich „die Gladiatoren" des Antonio del Pollajuolo, und vergleichen wir die Bildung der Körperformen in diefem Stiche mit den Formen in der Münchener Zeichnung. Herr Courajod fagt, der Federftrich in diefer letztern Zeichnung entfpreche durchaus nicht dem Federzuge in den Handzeichnungen des Pollajuolo. Nun bitte ich den gelehrten Herrn z. B. den charakteriftifchen Contour des Unterbeins bei Francesco Sforza mit dem Contour des Unterbeins bei einigen von den Gladiatoren vergleichen zu wollen, ebenfo den unter den Hufen des Pferdes von Francesco Sforza liegenden Krieger mit dem ebenfalls zu Boden gefunkenen Gladiatoren, zu äußerft rechts vom Befchauer, und er wird, falls er nicht ein in feinem Aberglauben gar zu verhärteter Sünder ift, fowohl in der Bildung als in der Stellung der linken Hand der beiden am Boden liegenden Männer eine große Verwandtfchaft finden; auch wird er bei diefen zwei Männern diefelbe Form des gebogenen Knies wahrnehmen, und ebenfo läßt der Krieger auf der Zeichnung feine Zähne fehen, wie dies bei mehreren von den Gladiatoren der Fall ift.

Doch fchon die im Poftfcriptum feines Büchleins, S. 43, von Herrn Courajod beigefügte Heliotypie der eben-

falls in der Münchener Sammlung enthaltenen (fehr verdorbenen) Durchzeichnung (und keineswegs Kopie) der Pollajuolo'fchen Originalzeichnung (in England), welche unter dem Namen „Tod des Gattamelata" bekannt ift, hätte, follte ich meinen, unfern gelehrten Widerfacher überzeugen müffen, daß der Autor diefer letztern Zeichnung auch der Autor der Francesco Sforzazeichnung fei, da wir in beiden Zeichnungen, fowohl in der „Durchzeichnung" als in der Originalzeichnung, diefelbe krallenförmige Hand, diefelbe Form des Knies, denfelben Contour des Unterbeins, den nämlichen grellen Schmerzensausdruck finden.

Ich würde gerne noch Herrn Courajod zwei andere, nach meiner Anficht fehr charakteriftifche Handzeichnungen des Pollajuolo zur Vergleichung anempfehen; da diefelben jedoch in der Uffizi Sammlung zu Florenz dem Luca Signorelli zugefchrieben find, fo könnte mir mein franzöfifcher Widerfacher entgegnen: Seht, wie wenig Ihr den Meifter kennet, da Ihr Zeichnungen die von allen bekannten Kunftforfchern dem Signorelli zugefchrieben werden, dem Antonio del Pollajuolo vindiciren wollt."

Wenn alfo nicht für Herrn Louis Courajod, den zu meiner Meinung zu bekehren, ich mir nicht anmaße, fo doch zur Belehrung meiner jungen vorurtheilsfreien Landsleute will ich hier diefe zwei Handzeichnungen noch anführen, damit fie fich diefelben in der Photographie anfchaffen und fie ftudiren können.

Sie führen im Kataloge des Philpot in Florenz die No. 1743 und 1744 und ftellen dar, die eine den nackten, aufwärtsblickenden Adam, die andere die nackte Eva, fitzend und fpinnend mit dem kleinen Kain, der fich auf ihr rechtes Bein lehnt, und links von ihr Abel am Boden liegend. Beide leicht mit Sepia getufchte Zeichnungen fcheinen mir höchft charakteriftifch für unfern Antonio Pollajuolo zu fein.

2. Giovan Antonio Bazzi, Sodoma genannt. Die

„Apothofe der h. Magdalene"; Tufchzeichnung mit Gips aufgehöht. Echt, aber übergangen.

Vorzüglich ift dagegen eine andere dem Maturino zugedachte Zeichnung, die ich aber ohne jedes Bedenken dem Sodoma wieder zuftelle. Wir fehen hier Diana im Gefolge ihrer Gefährtinnen, eine zahlreiche Satyrenfamilie in einen Wald hineintreibend. Aquarelle, die Lichter mit Gips aufgetragen. Den Sodoma erkennt man hier hauptfächlich an den gefchlängelten Falten der Kleider, fo wie am Ovale einiger weiblicher Köpfe. Gehört zu den beften Handzeichnungen des Meifters.

3. Domenico Beccafumi. „Chriftus und der Engel"; Tufchzeichnung.

4. Baccio Bandinelli. „Das offene Grab Chrifti, von den Marien und Engeln umgeben"; Federfkizze. — Eine zweite Federzeichnung diefes Meifters ftellt einen lefenden Mann in ftehender Stellung dar.

Die dem Raffael Sanzio zugefchriebenen Zeichnungen der Münchener Sammlung find alle im erften Zimmer unter Glas aufgeftellt.

Wie anderwärts, fo wird auch in München gar manche Zeichnung ihm zugedacht, welche den großen Namen zu führen nicht verdient. Zu den echten Handzeichnungen Raffael's rechne ich: 1. Den jungen Mann in knieender Stellung und mit gefalteten Händen; Federzeichnung. Auf der Rückfeite: 2. Der h. Ambrofius, fitzend, die linke Hand emporgehoben. Diefe beiden guten Zeichnungen find leider an einigen Stellen übergangen. 3. Die Ausftellung der Leiche eines h. Bifchofs von vielen trauernden Figuren umgeben. Leicht mit der Feder hingeworfen, hier und da übergangen [1]). Paffavant citirt noch eine vierte Zeichnung „die Geburt der Venus" darftellend (No. 274); aber diefe Röthelzeichnung erfcheint mir nicht als echt, und die

1) Siehe Paffavant II, 454, No. 271 und 272.

„Schlacht nach einem alten Basrelief“, die Passavant ebenfalls als Originalzeichnung Raffaels unter No. 273 anführt, ist dermaßen verwischt und unkenntlich geworden, daß ich mir kein Urtheil darüber erlauben kann.

Band 52. 1. Fra Bartolommeo della Porta. Von diesem großen Meister besitzt diese Sammlung nicht weniger als 20 echte und gute Handzeichnungen und darunter einige ganz vorzügliche. München besitzt also nach der Uffizi Galerie die an Zeichnungen des Fra Bartolommeo reichste Sammlung der Welt. Ich will dieselben hier ganz flüchtig anführen:

1. Thronende Madonna zwischen zwei Heiligen, der kleine Johannes auf den Stufen des Thrones; schwarze Kreide (No. 1211).

2. Zwei Putten und eine vom Rücken gesehene Figur; Skizze in schwarzer Kreide und mit Gips aufgehöht. (No. 346).

3. Studie zu Putten; schwarze Kreide. (No. 384).

4. Studie zur Figur eines Heiligen; schwarze Kreide.

5. Maria mit dem Jesuskinde, Johannes, einem Engel und einer betenden Figur; Federzeichnung.

6. Zwei Madonnen mit dem Jesuskinde auf dem Arm.

7. Madonna, Christkind und zwei Putten unten am Throne, rechts und links vier Heilige; schwarze Kreide und Gips.

8. Die Kreuzabnahme, Skizze; schwarze Kreide.

9. Die h. Familie; schwarze Kreide. (No. 291).

10. Männliche Figur mit ausgestreckten Armen; schwarze Kreide und Gips. (No. 4733).

11. Studie zu einer sitzenden Madonna; Röthelzeichnung. (No. 366).

12. Studie zu einer h. Magdalene. (Fälschung).

13. Zwei Federzeichnungen. (No. 235 und 170).

14. Weiblicher Kopf im Profil; fchwarze Kreide und theilweife mit dem Röthel übergangen. (No. 66).

15. Weiblicher Kopf, Bruftbild; fchwarze Kreide. (No. 237).

16. Ein Engel mit Trompete; Federzeichnung. (No. 450).

17. Zwei knieende weibliche Figuren mit Urnen; Tufche und Kreide.

18. Lebensgroßer, männlicher Kopf, von vorne gefehen; fchwarze Kreide.

19. Kopf eines alten Mannes, ebenfalls von vorne gefehen; fchwarze Kreide.

(Im Bande 55 werden wir mit falfcher Beftimmung zwei andere Zeichnungen vorfinden, die, nach meiner Meinung, ebenfalls dem Fra Bartolommeo angehören).

20. Die Madonna mit ausgebreiteten Armen zwifchen zwei Engeln (Tufchzeichnung auf blauem Papier) ift nicht von Fra Bartolommeo, fondern eine ganz vorzügliche Zeichnung des Bartolommeo Montagna.

21. Profilkopf einer Heiligen; fchwarze Kreide. (No. 393). Diefe Zeichnung dürfte eher dem Fra Paolino da Piftoja, einem Nachahmer des Baccio della Porta, angehören.

22. Eine Mutter mit ihrem kranken Kinde (wohl eine Madonna?); fchwarze Kreide und Gips. Ausgezeichnet in der Empfindung, aber leider etwas verrieben. Diefe Zeichnung macht mir den Eindruck als rühre fie von Andrea del Sarto her. (No. 1149).

23. Zwei Madonnen mit dem Kinde; fchwarze Kreide. Wohl eher von Sogliani, einem andern Nachahmer des Fra Bartolommeo.

24. Die „Wafchung Marias nach ihrer Geburt.“ (No. 2590). Schwarze Kreide, erinnert wohl mehr an Beccafumi von Siena.

2. Roffo fiorentino. Madonna mit dem Kinde nebft vier anderen Figuren; getufchte Zeichnungen. (No. 2275).

3. Giulio Romano. Von diesem Meister besitzt die Sammlung unter den Nummern 849, 8770, 1184 und 335 vier Zeichnungen.

Band 53: 1. Benvenuto Cellini. Zwei allegorische Figuren; Tuschzeichnungen. Ob sie dem B. Cellini angehören, wage ich nicht zu behaupten, da mir die Handzeichnungen dieses Bildhauers zu wenig bekannt sind.

2. Ugo da Carpi. Ihm dürfen wohl die Zeichnungen unter den Nummern 1252, 1253 und 1254 zugedacht werden.

3. Parmeggianino. Zwei Federzeichnungen, No. 1172 und 8762, mit Studien zu Madonnen und zu Bacchantinnen.

4. Pirro Ligori. Die Anbetung der h. drei Könige; Tuschzeichnung mit Gips aufgehöht, No. 239. Diese ganz vorzügliche Zeichnung gehört nicht dem schwachen Pirro Ligorio aus Neapel an, sondern dem Lombarden Gaudenzio Ferrari.

5. Pierino del Vaga. Gebäude mit Statuen geschmückt; getuschte Zeichnung (No. 2196).

6. Dieser Band enthält überdieß noch etliche echte Zeichnungen des jüngern Giacomo Palma.

Band 54. In diesem Bande finden wir ein paar getuschte Zeichnungen von Tintoretto, mehrere vom Veronesen Paolo Farinati und etwa 16 Zeichnungen von Luca Cambiasi von Genua, zahlreiche andere ihm ebenfalls zugeschriebene dürften aber eher seinen Schülern Tavarone, Piàggia und andern angehören. Auch enthält dieser Band einige gute leicht getuschte Zeichnungen von Paolo Veronese, andere (No. 25 und 26) ihm gleichfalls zugeschriebene sind jedoch von Francesco Salviati, wie ich glaube.

Band 55. Unter den in diesem Bande enthaltenen Handzeichnungen des Battista Naldini, des Santi di Tito, des Bernardo Poccetti und der Gebrüder Zuc-

cari befinden fich zwei mit den Nummern 161 und 488 bezeichnete (fchwarze Kreide), welche irrigerweife den Zuccari zuertheilt wurden, die aber dem Fra Bartolommeo della Porta angehören.

Band 56. Von Palma, dem jüngern, die Nummern 4403, 8767, 2097 und 2099; von Lodovico Caracci, die Nummern 353 und 1224; von Antonio Tempefta mehrere echte und gute Zeichnungen, die „Marter des h. Stephanus, No. 2501, gehört aber nicht ihm, fondern dem Luca Cambiafi an. Eine andere von diefem Meifter ift wohl nur aus Verfehen unter die Zeichnungen des Cigoli geftellt worden (No. 108). Die getufchte Zeichnung mit dem „Noli me tangere" ift von Ventura Salimbeni.

Band 57. In diefem Bande findet man etwa 30 Porträts, mit verfchiedenen Kreiden gezeichnet, von Domenico Crefti, il Paffignano genannt, darunter einige vorzügliche; außerdem mehrere von Agoftino und Annibale Caracci.

Band 58. Diefer Band enthält mehrere Zeichnungen (No. 547 und 466) von Guido Reni, etliche von Matteo Roffelli und mehrere von Bartolommeo Paffarotti (No. 112, 313 und 8768).

Band 59. Mehrere Zeichnungen von Cantagallina, etwa fieben von Guercino, drei von Pietro da Cortona und zwei von Lorenzo Bernini.

Band 60. Wer an den Federzeichnungen mit Landfchaften von Francesco Grimaldi aus Bologna Freude hat, nehme diefen Band zur Hand. Er wird darin überdies noch eine getufchte Zeichnung, No. 2962, von Giulio Carpioni, und mehrere von Simone Cantarini von Pefaro (No. 3965) finden.

Band 61. In diefem Bande finden wir mehrere echte Zeichnungen von Salvator Rofa, von Benedetto Caftiglioni, von Canuti, Francesco Mola und Donato

Creti. Mit diefem Bande fchließe ich die etwas lange Revue diefer reichen und intereffanten Sammlung.

Ich mag damit wohl die Geduld manches Lefers auf eine harte Probe geftellt haben. Doch kann ich nicht unterlaffen, das Studium der Meifter in ihren Skizzen und Zeichnungen dringend zu empfehlen. Man wird mit Beifeitelaffung derfelben den Charakter der Meifter immer nur zur Hälfte kennen lernen.



II. DRESDEN.

Die herrliche, in ihrer Art einzig daſtehende Bildergalerie verdankt bekanntlich ihr Daſein hauptſächlich der ſchrankenloſen Kunſtliebe Auguſt III. und ſeines excentriſchen Miniſters, des Grafen von Brühl. Ihre allmähliche Entſtehung und Entfaltung wird uns von Herrn Hübner in der Vorrede ſeines Katalogs auf die heiterſte anſprechendſte Weiſe erzählt.

Durch den Modeneſiſchen Ankauf von hundert der ſchönſten Bilder, welche ſachkundige Männer in der Gemäldeſammlung von Modena ausgewählt hatten, ſowie namentlich durch die faſt gleichzeitige Erwerbung von zwei andern berühmten Gemälden, der ſ. g. Sixtiniſchen Madonna von Raffael aus Piacenza und der Holbein-Madonna aus dem Hauſe Dolfia in Venedig, hat der Ruf dieſer Sammlung in alle Weltgegenden ſich verbreitet, und ſo galt ſie bald und gilt noch heutigentages für die reichſte und glänzendſte Bildergalerie, die es überhaupt giebt.

Es wird ſich daher für jeden Kunſtfreund wohl der Mühe verlohnen, dieſe koſtbarſte aller Sammlungen näher zu betrachten, ſich Bild für Bild in derſelben kritiſch anzuſehen und dieſelben ſodann in hiſtoriſche Gruppen, nach Schulen geſondert, mit andern Sammlungen zu vergleichen. Nur auf dieſe Weiſe, denke ich, werden wir uns einen richtigen Maaßſtab zur Beurtheilung und Schätzung auch dieſer Galerie erwerben können. Doch beſchränken wir uns hier auf die italieniſchen Meiſter.

Die Bilderſammlung von Modena, aus der Auguſt III. hundert Bilder auswählen ließ, war nach und nach gebildet worden. Die meiſten von jenen Gemälden, wie z. B. die von Tizian, von Paolo Veroneſe, von Doſſo und Garofalo, waren vom Herzog Ceſare d'Eſte in den Jahren 1598 und 1599 von Ferrara nach Modena gebracht worden; die werthvollſten aber, wie die vier Altarbilder des Correggio, hatte Franz III., theils durch Liſt, theils mit Gewalt aus den Kirchen, für die ſie gemalt waren, ins herzogliche Schloß gebracht; denn im vorigen Jahrhundert war das Beiſpiel des prunkſüchtigen, ſ. g. großen Ludwig XIV. von Frankreich für alle regierenden Fürſten Europas anſteckend geworden. Nicht nur ein „Verſailles“ auch einen „Louvre“ wollte ein jeder von ihnen beſitzen [1]). Es war ſomit ganz in der Ordnung, daß die Mehrzahl der Bilder, aus welchen damals die Modeneſiſche Galerie beſtand, der Lombardiſch-Venezianiſchen und vornehmlich jenen Ferrara und Modena am nächſten gelegenen Malerſchulen angehörte, alſo vor allen der Ferrareſiſch-Bologneſiſchen, der Venezianiſchen und der Parmenſiſchen. Beginnen wir daher unſere kritiſchen Studien mit der Betrachtung der Gemälde aus den zwei erſten der ebengenannten Schulen, d. h. der Ferrareſiſchen und der Venezianiſchen.

---

1) Der Verkaufsvertrag wurde zu Ferrara den 17. September 1745 unterzeichnet. Siehe: »Notizie di sei dipinti ad olio di Antonio Consetti Modenese, possednti e descritti dal conte Giovanni Francesco Ferrari — Moreni. Modena, Soldani, 1858, p. 13.

---

1. Die Ferraresen.

Unter allen Völkerschaften der alten Emilia, jener Landschaft, welche von dem Po, dem Appennin und dem Metaurus eingeschlossen wird, sind die Ferraresen die kunstbegabtesten und stehen in sofern, wie die Herren Cr. und Cav. sehr richtig bemerkt haben, mit den Veronesen auf einer Linie. Wenn es uns aber, wie wir schon bemerkt haben, heutigentages noch vergönnt ist, wie schon bemerkt, den veronesischen Charakter vom Anfange des 14. Jahrhunderts bis zu Ende des 16. in noch erhaltenen Werken zu verfolgen, so sind dagegen ältere Kunstwerke der Ferraresischen Schule unserer Betrachtung leider entzogen, indem von den Künstlern Ferrara's aus dem 14. Jahrhunderte uns nur noch die Namen erhalten sind [1]. Wir sehen uns daher genöthigt, die „heroische" Epoche dieser Malerschule, d. h. die s. g. Giottesken, ganz zu übergehen und unser Studium mit jener Epoche zu beginnen, in welcher vornehmlich der Charakter oder die vom innern, geistigen Leben bedingten Eigenthümlichkeiten der äußern Erscheinung in Menschen und Dingen

---

1) Ferraresische Maler von Bedeutung scheint es übrigens zu Anfang des 15. Jahrhunderts noch nicht gegeben zu haben, sonst hätten Byzantiner, wie der Maler Georgios aus Constantinopel, daselbst schwerlich Arbeit gefunden. (Siehe darüber L. Napoleone Cittadella: Notizie relative a Ferrara, 1864, S. 562). Von diesem Maler Georgios besitzt die Breragalerie zu Mailand den Evangelisten Marcus (No. 182) auf Goldgrund gemalt. Das Bild ist wohl von Ferrara nach Mailand gekommen.

zu faſſen und darzuſtellen die Hauptaufgabe war, die die Kunſt zu löſen anſtrebte. Dieſe Epoche iſt in der Malerſchule Ferrara's hauptſächlich durch Coſimo Tura und Francesco Coſſa repräſentirt. In ihrer Heimat nahm der eine wie der andere dieſer bedeutenden, charaktervollen Meiſter denſelben Platz ein, welchen in der umbriſchen Schule Pier dei Franceschi oder della Francesca, in der florentiniſchen Fra Filippo, Andrea del Caſtagno, Antonio del Pollajuolo; in der venezianiſchen die Vivarini und andere; in der paduaniſchen Mantegna, Dario von Treviſo, Carlo Crivelli; in der veroneſiſchen Liberale und Conſorten; in der lombardiſchen Vincenzo Foppa behauptet haben. Die oberitalieniſche Kunſtepoche wird von den Kunſthiſtorikern gemeinhin die Mantegneske genannt, und ich laſſe gern dieſe Bezeichnung gelten, falls man damit nur betonen will, daß Andrea Mantegna eben der größte Vertreter dieſer Periode der Kunſt geweſen ſei. Sollte man aber damit ſagen wollen, daß die Repräſentanten dieſer Epoche in den andern Kunſtſchulen des Pothales den Mantegna nachgeahmt hätten und von ihm ſich direkt hätten beeinfluſſen und den Weg weiſen laſſen, ſo muß ich auf das entſchiedenſte dagegen als eine oberflächliche und flache Anſchauung und Auffaſſung der Kunſtgeſchichte proteſtiren [1]). Die Geſchichte der einzelnen Kunſtſchulen

1) Man hat z. B. namentlich die Veroneſer Francesco Carotto, Bonſignori nnd Giolfino als Nachahmer des Mantegna hingeſtellt. Nun bitte ich jeden unbefangenen Kunſtfreund die Jugendwerke (um 1500) des Carotto in den Galerien von Modena (No. 50), Maldura zu Padua, Städel zu Frankfurt (No. 145) ſich genauer anzuſchauen, und man wird mir zugeben, daſs die eben genannten Madonnenbildchen des Carotto in der Zeichnung und Formgebung ebenſo ſehr an ſeinen Lehrer Liberale als an Mantegna erinnern. Im Colorit aber iſt Carotto ſtets und durchaus Veroneſer geblieben. Man ſtudire ferner die mit dem Namen bezeichneten Werke des Bonſignori (in den Kirchen von Santa Euſemia, von S. Bernardino, von S. Paolo un l in der ſtädtiſchen Galerie von Verona, und ich zweifle nicht, daſs jeder Sachkundige in deuſelben wohl den

wird man nur fo richtig verftehen lernen, daß man, wie fchon gefagt, diefe als ein lebendiges Ganze betrachtet und ftudirt, gleich einem Organismus, welcher vom Keime an bis zu feinem Erfterben feine Entwicklung hat, von Stufe zu Stufe fteigt, um dann von Stufe zu Stufe zu finken[1]. In der Malerfchule von Venedig, welche das Glück hatte, durch keine äußeren Umftände in ihrem Lebensgange geftört zu werden, kann man die ganze Parabel, welche die

---

Einflufs des Giambellini, auch den des Aloife Vivarini, nur nicht den des Mantegna wahrnehmen wird. Bonfignori hat allerdings fpäter in Mantua manches von feinem grofsen Collegen gelernt. Ja, felbft die Werke des perfönlichen Freundes des Mantegna, Niccolò Giolfino, in der Kirche von S. Anaftafia und in der ftädtifchen Galerie von Verona zeugen nicht von dem Einfluffe des gewaltigen Paduaners; fondern einem jeden, der fie näher betrachtet, fagen fie es klar heraus: wir find Werke eines Schülers nnferes Landsmannes Liberale! Hat man doch felbft Bilder der Florentiner Botticcelli und Antonio del Pollajuolo dem Mantegna zugemuthet. So werden aus reiner Unkenntnifs Werke aus derfelben Kunftepoche von oberflächlichen Kennern jedesmal dem gröfsten Vertreter der betreffenden Epoche, hier dem Mantegna, dort dem P. Perugino u. f. f., zugefchrieben.

1) Technifche Mittel mag allerdings eine Schule in der andern erlernen und fich aneignen, Auffaffung und Empfindung aber find als etwas lebendiges, durch und durch innerliches, wie die Sprache, ftets Sache des Individuums und fomit der Nationalität, der Raffe. Antonello von Meffina hat das Eyck'fche Malfyftem von einem Flamländer erlernt, trotzdem ift er in feinen Darftellungen Italiener geblieben; Dürer war längere Zeit in Venedig, nichts deftoweniger fieht der deutfche Künftler aus jedem feiner Striche heraus. Den äufseren Einflufs irgend eines Toskaners auf irgend einen Lombarden, eines Lombarden auf einen Venezianer oder umgekehrt, laffe ich natürlich, das verfteht fich von felbft, gelten. Es wäre lächerlich, leugnen zu wollen, dafs Italiener nicht auf einzelne Flamländer oder Deutfche eingewirkt, oder dafs die grofsen Repräfentanten nordifcher Kunft, wie van Eyck und Dürer von manchem Italiener nachgeäfft worden feien. Dies kann aber noch nicht beweifen, dafs die Kunftfchule als folche dadurch in ihrem befonderen Entwicklungsgange geftört oder auf irgend eine Weife beeinflufst worden fei, wie dies doch noch heutzutage von fo manchem Knnfthiftoriker behauptet wird.

Kunſt in ihrem Laufe beſchrieben, am vollſtändigſten überſehen, von den ſ. g. Byzantinern bis herab auf Tiepolo und Pietro Longhi [1]).

Dagegen iſt die Malerſchule von Ferrara unſerem Studium erſt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zugänglich, wo ſie uns als aufblühend und ebenſo reich wie eigenthümlich ſich entfaltend erſcheint [2]).

Einerſeits waren die Ferrareſen von der gelehrten Schule, welche Squarcione ungefähr um 1430 im nahen Padua gegründet hatte, vielfach beeinflußt, andererſeits konnte

---

1) Wenn ich nicht müde werde, dieſe Anſchauung als von principieller Wichtigkeit zu betonen, ſo geſchieht es nur, weil ich die Kunſtjünger Rufslands, die meiner Führung ſich zu überlaſſen geneigt wären, von dem Abwege fern halten möchte, auf dem die Kunſtgeſchichte von Vaſari an, und zwar hauptſächlich durch ihn, bis auf die neueſten Zeiten ſich bewegt hat, was ſicher den wahren Fortſchritt und das Gedeihen der Kunſtforſchung nur gehemmt hat.

2) In der ſtädtiſchen Galerie von Ferrara zeigt man, als aus der erſten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ein, die «Dreieinigkeit» darſtellendes Bild, auf Holz gemalt und mit den Initialen GG. bezeichnet (No. 54). Gehört dieſes rohe Werk wirklich dem Galaſſo Galaſſi an, dem man es dort zuſchreibt, ſo muſs es zwei ferrareſiſche Maler dieſes Namens gegeben haben, nämlich den ebengenannten, welcher nach Vaſari um 1404 auch in der Kirche von Mezzaratta bei Bologna gemalt haben ſoll, nnd einen jüngern Galaſſo Galaſſi, der, wie ebenfalls Vaſari berichtet, um 1438 auf die Welt gekommen wäre, und von dem die zwei Heiligen, Petrus und Johannes der Täufer, auf Holz gemalt, in einer der Unterkirchen von Sto Stefano in Bologna herrühren ſollen. Auf dem einen jener Bilder bemerkt man ebenſalls zwei G. Von dieſem letzteren Galaſſi ſcheint mir auch die h. Apollonia in der Bologneſer Pinakothek gemalt zu ſein, dort dem Marco Zoppo zugeſchrieben, was auch die Herren Cr. nnd Cav. (I, 349, 4) annehmen. Noch eines andern Malers von Ferrara aus dieſer Epoche muſs ich hier gedenken, nämlich des Groſsvaters von Timoteo Viti, Antonio da Ferrara, der lange in Urbino verweilte und daſelbſt unter anderen 1439 ein Polypticon für die Kirche des h. Bernardinus malte. (Gegenwärtig in der Sammlung der Akademie der ſchönen Künſte von Urbino). Dieſer Antonio iſt nicht ohne Charakter und ſteht im Range ungefähr zwiſchen den Venezianern Jacomello de Flor und Antonio Vivarini.

später auch der längere Aufenthalt und Wirkungskreis des großen Perspektivlehrers Pietro della Francesca oder dei Franceschi aus Borgo San Sepolcro nicht verfehlen, den Künstlern Ferraras einen großen Impuls zu geben, in der nämlichen strengen und gelehrten Richtung sich fort zu entwickeln. Es ist wahr, daß Roger van der Weyden vom Hause Este Bestellungen erhielt (um 1451), aber den Schluß, welchen die Herren Cr. und Cav. (I, 514), daraus ziehen, daß Roger auf Galasso Gallassi(?), auf Tura und Cossa eingewirkt habe, will mir ebenso wenig einleuchten, als ihre Ansicht, daß Lorenzo Costa und Ercole Grandi junior von den Peruginern beeinflußt worden seien.

Leider ist man gewöhnt, die Ausübung der Kunst als etwas zufälliges, äußerliches, als etwas ganz unabhängiges von dem speciellen Charakter des Volkes, in dem dieselbe ausgeübt wird, zu betrachten und übersieht dabei die organischen Gesetze, nach denen das Leben der Kunst sich entwickelt, zu einem in bestimmten Grenzen sich bewegenden Organismus sich gestaltet. So wittern die Kunstschriftsteller hier vlämische, dort florentinische oder umbrische Einflüsse in Kunstschulen, die doch offenbar, wenn man sie gründlicher studirt, ihren speciellen Lokalcharakter stets bewahrt haben.

Daß Niederländer während ihres längeren Aufenthaltes in Italien nicht nur den Antonello da Messina, sondern vielleicht auch andere Italiener in das von der van Eyck'schen Malerschule angewandte Malsystem einweihten, gebe ich ja gerne zu, dasselbe fand bekanntlich auch in Deutschland statt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß etliche venezianische Maler Bilder von Jan van Eyck und von Memling, welche in jenen Zeiten von den italienischen Kunstfreunden sehr geschätzt und daher auch gesucht waren, kopirten oder nachzuahmen trachteten; daß aber solche Aeußerlichkeiten uns zur Behauptung berechtigen sollten, die Flamländer hätten die Italiener den Naturalismus oder Realismus gelehrt, wie dies Baron von Rumohr

fchon gepredigt hat, das fcheint mir doch über das Ziel hinaus gefchoffen und durch und durch unwahr. War es doch die Entwicklung der Kunft felbft, die, wie in den Niederlanden, fo auch in Deutfchland und Italien auf das Studium der Natur geführt hat.

Meine jungen Freunde mögen diefe Expectoration mir gütigft verzeihen. Kehren wir nunmehr zu unferen Ferrarefen zurück. — Die bedeutenderen Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren alfo: der derbe, knorrige und eckige, oft aber auch großartige Cofimo Tura, Cofmè genannt; der ernfte, zuweilen etwas mürrifche Francesco Coffa, dem Tura geiftesverwandt, wiewohl nie fo grottesk wie diefer; der f. g. Stefano da Ferrara der Breragalerie zu Mailand [1]), von dem kein anderes Werk bekannt ift; Galaffo Galaffi, der jüngere; Ercole Roberti, alias Grandi genannt; Francesco Bianchi, in Modena Frarè, genannt; Domenico Panetti und Lorenzo Cofta.

Diefe ferrarefifche Malergemeinde theilte fich dann in zwei Hauptbranchen, von denen die eine mit Tura und Panetti in Ferrara verblieb, die andere mit Francesco Coffa, Galaffo Galaffi junior, wie es fcheint, und Lorenzo Cofta durch die Bentivogli nach Bologna gezogen, in diefer Stadt den größten Theil ihres Lebens wirkten. Francesco Bianchi mag zwifchen 1480 und 1490 in Modena fich niedergelaffen haben; Francesco Coffa kam fchon 1470 nach Bologna, Lorenzo Cofta um 1483 [2]).

---

1) Die Herren Cr. und Cav. geben zwar diefem Stefano auch das kleine Bild, Johannes den Täufer darftellend, im Befitze des Herrn Dondi-Orologio zu Padua; für mich indefs ift jenes Gemälde das Werk des Cofimo Tura (S. I, 529).

2) Als den eigentlichen Gründer der alten f. g. bolognefifchen Malerfchule fehe ich daher den Francesco Coffa an, im Gegenfatze zu den Lokalfchriftftellern, welche ihren fchwächlichen Marco Zoppo, einen Schüler des Squarcione, als von Lippo Dalmafio abhängig hinftellen und als Lehrer des Francia angeben. Was die Malerkunft dem Bolog-

Von diefen alt-ferrarefifchen Meiftern find in der Dresdener Galerie vertreten: Francesco Coffa und Ercole Roberti. Reichlicher dagegen finden wir hier die Ferrarefen aus der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts repräfentirt, den Doffo, Mazzolino, Garofalo und Girolamo Carpi.

No. 18. Francesco Coffa. Der Katalog weift diefes höchft intereffante Bild, welches die „Verkündigung" darftellt, dubitative dem Antonio del Pollajuolo, mit größerer Sicherheit aber der „altflorentinifchen Schule" überhaupt zu. Die Herren Cr. und Cav.[1]) erkannten jedoch ganz richtig, wie mir fcheint, in diefem Gemälde den Geift und die Hand eines Ferrarefer Malers, bleiben aber unfchlüffig, ob fie daffelbe dem Baldaffare Eftenfe[2]) oder aber dem Ercole Grandi di Giulio Cefare zufchreiben follen. Der Typus der h. Jungfrau ift durchaus derfelbe wie in dem bezeichneten Bilde des Francesco Coffa vom Jahre 1474 in der Bolognefer Pinakothek, nur dort vollkommner ausgeprägt. Die hochgefchwungenen Falten im Mantel der Madonna erfcheinen gerade fo wie im ebengenannten Bilde, — in dem Gefichte des Engels derfelbe ftarkbräunliche Fleifchton wie beim Donator im Gemälde von 1474; die Form der Hand mit den breiten Fingern, fowie die dichten wellenförmigen Falten am un-

---

nefen in der erften Hälfte des 15. Jahrhunderts zu leiften im Stande war, kann man an den wenigen Fresken des Lippo Dalmafio in Bologna erkennen, fowie an einem Tafelbilde von Jacopo de' Avanzi (bezeichnet) in der Galerie Colonna (agli Apoftoli) zu Rom.

1) S. I, 527.

2) Von diefem fehr wenig bekannten Maler oder beffer Dilettanten (er war Kriegshauptmann und, wie es hiefs, Baftard eines Fürften aus dem Haufe Efte) exiftiren zur Zeit, foviel ich weifs, nur noch einige Porträts im Profil, von denen eines aus der Galerie Coftabili zu Ferrara nach London in die National Galerie gekommen, ein anderes fehr befchädigtes vor etlichen Jahren aus derfelben Sammlung vom Antiquar Guggenheim in Venedig erworben wurde. Auf beiden Bildern fteht der Name des Meifters gezeichnet.

tern Saume des Madonnenkleides, dies alles beſtimmt mich, in dieſem merkwürdigen Bilde eine Jugendarbeit des Francesco Coſſa zu ſehen [1]), eines Meiſters, von dem, wie mir ſcheint, die Herren Cr. und Cav. ſich keinen ganz klaren Begriff gemacht haben, da ſie z. B. auch die 12 Apoſtelfiguren in der Kapelle Marſilj der Kirche S. Petronio von Bologna, auf die Verſicherung der Bologneſer Führer hin, noch immer dem Lorenzo Coſta zuſchreiben, da doch dieſelben, ſoviel ich ſehe, ſchlagend das Gepräge des Francesco Coſſa an ſich tragen [2]). Ein anderes werthvolles Werk des Fr. Coſſa iſt der thronende h. Hieronymus am Altare der 5. Kapelle rechts in S. Petronio. Leider iſt dieſe Tafel durch ein elendes Machwerk neueſter Kunſt zur Hälfte verdeckt. Eine charakteriſtiſche Arbeit dieſes zu wenig beachteten und doch ſo bedeutenden Ferrareſen befindet ſich in der Kirche von S. Giovanni in Monte in Bologna. Es iſt dies das große ſchöne Glasfenſter, den h. Johannes auf Pathnos darſtellend und (Francesco Coſſa) bezeichnet; von den Lokalführern dem L. Coſta zugeſchrieben. In derſelben Kirche (Kapelle 5, links) ſieht man noch ein ſehr übermaltes Madonnenbild mit zwei Engeln, das meinem Dafürhalten nach ebenfalls einſt ein Werk des Coſſa war. In Deutſchland beſitzt die Sammlung des Städel'ſchen Inſtituts zu Frankfurt ein allerdings ſehr übermaltes und beſchädigtes Bild von dieſem Meiſter, daſelbſt dem A. Mantegna zugeſchrieben (No. 13). Es ſtellt den Evangeliſten Marcus dar. Die Inſchrift der Tafel iſt apogryph. Doch für diesmal genug von dieſem bisher ganz verkannten Meiſter.

Gehen wir nun zu Ercole Roberti über. Er war

1) Etwa ums Jahr 1470 für die Kirche «dell Osservanza» zu Bologna gemalt — ſiehe die Vorrede des Katalogs, S. 42.

2) Von dem bezeichneten Bilde des Coſſa in der Bologneſer Pinakothek giebt es eine leidliche Photographie, die meine jungen Freunde ſich in Bologna verſchaffen mögen.

der Sohn eines Malers Antonio, der 1479 fchon als todt angegeben wird[1]) und mag zwifchen 1440 und 1450 in Ferrara das Licht der Welt erblickt haben; 1513 war auch er geftorben. Von diefem Maler befitzen wir kein authentifch beglaubigtes Werk. Zwei werthvolle kleine Bilder, No. 148 und 149, in diefer Galerie find aus der Sacriftei der Kirche S. Giovanni in Monte von Bologna nach Dresden unter dem Namen des Ercole Grandi[2]) gewandert. Da wir in derfelben Kirche noch heutzutage zwei Werke des F. Coffa und zwei des Lorenzo Cofta vorfinden, fo müffen wir annehmen, daß die malerifche Ausfchmückung derfelben in den letzten dreißig Jahren des 15. Jahrhunderts faft ausfchließlich den in Bologna anfäffigen Ferrarefen anvertraut war. Betrachten wir nun die intereffanten, charaktervollen, lebendigen Geftalten auf den zwei Bildern vor uns (No. 148 und 149), fo tritt uns darin, wie mir fcheint, nicht nur der Einfluß des Andrea Mantegna fondern auch des Giambellino (um 1460—65) auf die künftlerifche Entwicklung des jungen Ercole Ro-

1) S. N. Cittadella: Notizie relative a Ferrara, 583.

2) Vafari bemerkt, dafs die drei von Ercole Grandi gemalten Bildchen die Bafis oder Predella des Hauptaltarbildes jener Kirche bildeten. Ift dies der Fall gewefen, fo kann er unmöglich, wie neue Schriftfteller angeben, das grofse Bild des Lorenzo Cofta (gegenwärtig im Chor der Kirche aufgeftellt) gemeint haben, da diefes Gemälde erft im erften Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts entftanden fein kann, dann aber die zwei Predellenbildchen der Dresdner Galerie wahrfcheinlich um dreifsig Jahre älter fein dürften. Lami in feiner «Graticola» vom Jahre 1560 fagt: E sopra l'altar maggiore sono dipinte doe istorie fate a olio(?) de ma (mano) d'ercole da Frara (Ferrara), l'una è quando Cristo fù condotto alla croce trai due ladroni, l'altra quando Cristo fù tradito da Juda. E nel mezzo la Madonna con Cristo morto in braccio. Nun verkaufte im Jahre 1749 der Canonicus Luigi Crespi zwei Predellen mit dem nämlichen Gegenftand nach Dresden. Es ift alfo mehr als wahrfcheinlich, dafs die Dresdner Bildchen die zwei von Lami 1560 gefehenen Predellen find. Das Mittelbild, die «Pietà», foll fich in Liverpool in der Royal Inftitution befinden.

berti deutlich hervor. Wer ſich hiervon näher überzeugen möchte, den verweiſe ich auf die frühen Werke des Giovan Bellini, wie die Tafel im Muſeum von Neapel, die „Pietà" der Breragalerie und vornehmlich zwei Bilder im Muſeo Corrèr zu Venedig, wovon das eine „Chriſtus am Oelberge", das andere den Gekreuzigten, von der Madonna und dem Evangeliſten Johannes beweint, darſtellt. Das erſtere der ebengenannten Bilder wird zwar noch immer im Kataloge jener Sammlung dem Mantegna zugeſchrieben, wie es auch vom Marcheſe P. Selvatico (Commentar zum Leben des Mantegna in der Le Monnier-Ausgabe des Vaſari) als Werk des Paduaners erklärt worden war, doch aber haben ſchon die Herren Cr. und Cav. (I, 143) darin richtig ein Jugendwerk des Giovanni Bellini erkannt. Das zweite deſſelben Meiſters im Muſeo Corrèr, vom Kataloge ebenfalls dem Mantegna zugeſchrieben, erſchien jenen Hiſtoriographen der italieniſchen Malerei als Werk des Ercole Roberti [1]), während es in meinen Augen ebenfalls eine höchſt charakteriſtiſche Jugendarbeit des Giambellino iſt [2]). Man betrachte nur hier die dem Bellini eigenthümliche Form der Hand, den Faltenwurf, den Madonnentypus und beſonders die für ihn ſehr bezeichnende, von den Landſchaften des Ercole Roberti ſo verſchiedene Landſchaft mit den geſchlängelten Wegen u. a. m.

Dieſer Ercole Roberti, alias Grandi, iſt ein zu intereſſanter Meiſter, als daß ich bei dieſer Gelegenheit nicht meinen jungen Freunden das Wenige mittheilen ſollte, was ich von ihm weiß. Ein charakteriſtiſches Werk von ihm beſitzt Fürſt Mario Chigi zu Rom. Hier iſt, wenn ich nicht irre, eine Begebenheit aus dem Leben Melchiſedek's dargeſtellt [3]). Dieſes Gemälde ſcheint mir aus der nämlichen

1) Bd. I, 534.

2) Die künſtleriſche Abſtammung des Giovanni von Jocopo Bellini iſt in dieſem Bilde beſonders deutlich ausgeſprochen.

3) Auf der Rückſeite der Tafel lieſt man: di Ercole da Ferrara.

Kunftepoche des Meifters zu ftammen, aus der die „Kinder Ifraels, welche Manna fammeln“ herrühren (bei Lord Dudley in London), von welch' letzterem Bildchen die Dresdner Galerie unter Nummer 20 eine fehr fchwache Kopìe befitzt. Die Herren Cr. und Cav. geben zwar das Bild bei Lord Dudley dem Ercole Grandi di Giulio Cefare, alfo dem Schüler Francia's und Cofta's, aber, wie ich glaube, mit großem Unrecht.

Ebenfo irrthümlich haben meiner Anficht nach die berühmten Hiftoriographen und Kunftkritiker die von ihnen angeführten ganz unbedeutenden Bildchen in der ftädtifchen Gemäldefammlung zu Ravenna und beim Senator Grafen Cavalli zu Padua als Werke unferes Ercole Roberti angefehen [1]).



Form des Ohres und der Hand bei Francesco Bianchi.

Und hier möchte ich noch eines anderen Bildes erwähnen, welches von den Herren Cr. und Cav. [2]) dem Ercole Roberti zugemuthet wird, während es mir als ein höchft charakteriftifches Jugendwerk des Francesco Bianchi von Ferrara, eines Altersgenoffen des Ercole

1) Bd. I, 534.
2) Bd. I, 534.

Roberti, erfcheint. Ich meine jenes große Tafelbild, den Tod Maria's darftellend, bei Herrn Lombardi zu Ferrara, dem Erben des Prof. Saroli. In diefem Gemälde des Bianchi fieht man ganz deutlich wie derfelbe von Tura beeinflußt war [1]).

Unter den Handzeichnungen des verftorbenen His de la Salle in Paris befand fich eine Federzeichnung mit dem bethlehemitifchen Kindermorde, welche ich ebenfalls unferm Ercole Grandi zufchreiben zu können glaube. Vor Kurzem wurde in der Galerie Borghefe in Rom eine f. g. „Grablegung“ aufgeftellt, auf welcher der Name Ercole Grandi und das Jahr 1531 zu lefen find. Diefes Bild gehört dem Grafen Zeloni von Rom und foll lange Jahre in der Galerie des dortigen Monte di Pietà zum Verkaufe ausgeftellt gewefen fein.

Die Madonna, auf dem geöffneten Sarkophag fitzend, hält in ihrem Schooße den todten Chriftus; rechts kniet die h. Magdalene, hinter ihr ftehend Jofeph von Arimathia, ein Salbengefäß in der Hand, links zwei fromme Frauen in kniender Stellung und hinter ihnen Johannes und ein anderer frommer Mann; den Hintergrund bildet ein mit den Statuen des David und der Judith verziertes Gebäude. Auf dem Sarkophage fteht die falfche Infchrift: E. GRANDI. F. MDXXXI. Diefes Gemälde wurde durch mehrfache Reftauration gar übel zugerichtet. Die Infchrift beruht wahrfcheinlich auf einer Tradition, die diefes Werk dem Herkules Grandi zufchrieb; nur hat derjenige Befitzer des Bildes, welcher den Namen darauf fetzen ließ, den ältern Grandi, den Ercole Roberti, mit dem jüngern verwechfelt, da im Jahre 1531 der erftere fchon feit etwa zwanzig Jahren todt war. Ift nun diefe „Depofizione“ beim Fürften Borghefe wirklich ein Werk des älteren Ercole Grandi von Ferrara, wie ich glaube, fo befitzt auch Herr Gio-

---

1) Wir geben Seite 133 die charakteriftifche Form des Ohres und der Hand bei Francesco Bianchi.

vanni Morelli in Mailand ein Bild von dem nämlichen Meifter. Es ftellt den Evangeliften Johannes dar und gehört etwa dem letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts an, während die „Grablegung" bei Borghefe fchon in das erfte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gefetzt werden muß. Im „Evangeliften Johannes" fcheint mir auch der Einfluß des Cofimo Tura bemerklich, in der „Grablegung" dagegen der der Schule des Francia. Aus all dem Gefagten ergiebt fich, daß der Maler Ercole Roberti bis jetzt noch fehr ungenügend bekannt ift. Es wäre daher eine fchöne Aufgabe für einen jungen Kunftforfcher, diefem fehr intereffanten, dramatifchen Meifter nachzugehen und ihn mit feinen ferrarefifchen Zeitgenoffen in eine Gruppe zufammenzuftellen und fchärfer zu beleuchten.

Von einem andern unbekannten Ferrarefen aus diefer nämlichen Zeit befindet fich in der vaticanifchen Bildergalerie eine lange Predella „Wunderthaten des h. Hiacynthus" darftellend. Im Vatican wird das höchft intereffante Bild unkluger Weife dem B. Gozzoli zugefchrieben, wie ich vermuthe eine Taufe der römifchen Akademiker von San Luca.

Von Ercole Grandi, dem Sohne des Giulio Cefare und Schüler des Lorenzo Cofta und des Francia, befitzt, foviel ich weiß, weder eine deutfche noch eine ruffifche Galerie Bilder. Um diefen Meifter richtig kennen zu lernen, muß man nach Italien gehen, wo man, zumal in Ferrara, feiner Vaterftadt, gar manches größere und kleinere Werk von ihm, allerdings meiftens unter anderen Namen, vorfindet; fo, um einige Beifpiele anzuführen, gehören meiner Anficht nach ihm die fchönen Fresken an der Decke eines Saales im Haufe Calcagnini-Eftenfe zu Ferrara; diefe Wandmalereien wurden vom verftorbenen N. Cittadella, welcher denfelben ein befonderes Schriftchen widmete, fälfchlich dem Garofalo zugefchrieben. Ein anderes größeres und fehr fchönes, leider aber durch moderne Reftauration etwas entftelltes Madonnenbild mit Heiligen von Ercole

Grandi junior befitzt auch der Marchefe Strozzi zu Ferrara. Im Haufe Strozzi trägt es noch immer den falfchen Namen des Lorenzo Cofta, unter dem es vom Klofter S. Criftoforo degli Esposti dahin kam, und unter welchem Namen es ebenfalls von den Herren Cr. und Cav.[1]) angeführt wird. In der That nähert fich Grandi in diefem Bilde gar fehr feinem Lehrer Cofta, fo daß es fchon ein mit der ferrarefifchen Schule fehr vertrautes Auge erfordert, um darin den Geift und die Hand des Schülers zu erkennen.

Leider befitzt die Dresdner Galerie weder Werke des Cofimo Tura noch von deffen Schüler, dem jüngern Galaffo Galaffi, noch von Francesco Bianchi, von Domenico Panetti, oder von dem geiftreichen Lorenzo Cofta; wohl aber hat diefelbe in jüngfter Zeit ein Bildchen von einem Schüler des Panetti, dem Francesco Mazzolino[2]), erworben, deffen leuchtende, in allen Tonarten fchillernde Farben ihn zum Liebling der römifchen Monfignori machten. Er ift nur in kleinen Figuren genießbar und ift feiner Befähigung nach eher Genre- denn Hiftorienmaler. Auf mich haben feine Bilder ftets einen etwas vlämifchen Eindruck gemacht. Doch wenden wir uns nun zu den Hauptvertretern der ferrarefifchen Schule in ihrer Blüthezeit, dem Doffo und dem Garofalo, welche beide in ihrer Heimath etwa den nämlichen Platz behaupten, den in der lombardifch-mailändifchen Schule B. Luini und Gaudenzio Ferrari einnehmen.

In keiner andern Galerie dieffeits der Alpen find Doffo und Garofalo fo reich und gut vertreten wie in den fchönen Räumen der Dresdner Galerie[3]). Diefen bei-

1) Bd. I, 546, 4.

2) No. 2458. Chriftus dem Volke gezeigt. Nach eingehenderen Studien bin ich zur Ueberzeugung gekommen, dafs Mazzolino feine Lehrjahre nicht, wie man gewöhnlich annimmt, unter Lorenzo Cofta zu Bologna, fondern zu Haufe unter D. Panetti durchgemacht haben mufs.

3) Ich habe mich früher in der von Lützow'fchen «Zeitfchrift für bildende Kunft» (Bd. IX—XI) über Doffo und Garofalo eines weitern

den Ferraresen will ich hier den Girolamo Carpi noch zugesellen, da er im Kataloge verzeichnet steht als der Meister des guten Bildes No. 161, „Venus und Amor auf einer von Schwänen gezogenen Muschel" und weil er, laut Vasari, als Schüler des Garofalo zu betrachten ist, obwohl er nach meiner Ueberzeugung mehr noch von Dosso, als von Garofalo beeinflußt war. Durch meine Studien bin ich zur Einsicht gekommen, daß viele von den Decorationsbildern, die wir hier in Betrachtung ziehen werden, zwar von Dosso erfunden und auch gezeichnet, von Girolamo Carpi aber und vielleicht auch von Battista Dossi, dem jüngeren Bruder des Dosso [1]), zum größten Theil ausgeführt sein möchten. Alle diese Bilder (No. 161 mit eingerechnet) mögen dereinst irgend einem Saale im herzoglichen Schlosse von Ferrara zur Zierde gedient haben [2]), und werden von Cesare, dem letzten Herzoge von Ferrara, 1599 nach Modena gebracht worden sein, woselbst sie später die verschiedensten Namen erhielten.

Wir zählen dieselben im Folgenden auf:

No. 131. „Die Gerechtigkeit mit der Waage und den Fasces." Die Figur sowohl als die Landschaft durchaus im Dossischen Geiste gedacht; ob aber auch die Ausführung ganz dem Dosso angehöre, was freilich wahrschein-

---

ausgesprochen, nachdem ich ihren Werken, den bekannten und verkannten, mit Geduld und Liebe nachgegangen bin, und habe dort versucht, ihre künstlerische Persönlichkeit in ein helleres Licht zu stellen, als dies bisher geschehen war. Ich darf mich daher an diesem Orte kürzer fassen, zumal die genannte Zeitschrift, in der meine Aufsätze abgedruckt wurden, bei uns in Rufsland in den Händen jedes Gebildeten ist.

1) In einem Fall auch von Garofalo.

2) Solche Dekorationsbilder waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien Mode geworden; «e sopra il cammino di pietra», sagt Vasari im Leben des Pierino del Vaga «fece Pierino una» Pace «la quale abbruccia armi e trofei», also die nämliche allegorische Figur, welche in dieser Galerie, in No. 134, dargestellt ist.

lich ist, wage ich nicht so ohne weiteres zu behaupten. Die dem Dosso eigenthümliche Leuchtkraft der Farbe scheint mir diesem Gemälde abzugehen; aber daran mag vielleicht auch der Schmutz schuld sein, welcher die Oberfläche des Bildes bedeckt.

No. 134. Das gleiche gilt von diesem „den Frieden" darstellenden Bilde. In der Galerie Costabili zu Ferrara befand sich dieselbe Figur mit einigen Modifikationen als Werk des Girolamo Carpi. Gegenwärtig ist letzteres Bild im Privatbesitze in Mailand. No. 131 und 134 sind von der nämlichen Größe, ebenso 79 und 80; sie mögen zusammen einen Saal im Schlosse zu Ferrara geschmückt haben.

Die beiden soeben genannten Gemälde, sowie No. 135, die h. Kirchenväter u. s. w., kamen als Werke Dosso's von Modena nach Dresden und behielten auch hier ihre alte Benennung bei; das große Bild No. 135 ist ohne Zweifel nicht nur von Dosso erfunden, sondern auch durchaus von seiner Hand ausgeführt.

No. 132. „Diana und Endymion" kam als Werk des Parmeggianino nach Dresden und wurde hier mit größerer Sachkenntniß dem Dosso zugeschrieben. Nach meiner Ansicht indeß gehört die Komposition und wahrscheinlich auch der Karton zu diesem Bilde dem Garofalo, die Ausführung des Gemäldes aber wohl dem Girolamo Carpi.

No. 133. Eine Hore mit Apollo's Gespann. Auch dieses Bild, das als Garofalo über die Alpen kam, erhielt in Dresden seine nach meinem Dafürhalten richtige Attribution. Es ist eine Dossische Creation, aber nicht von ihm selbst ausgeführt, sondern vom nämlichen Maler, der No. 132 gemalt. Ferner No. 136; ein „Traum", auch als Garofalo nach Dresden gebracht, wurde hier seinem rechtmäßigen Urheber, dem Dosso, vindicirt. Dieses Bild könnte vielleicht Battista Dosso gemalt haben.

No. 137. „Judith mit dem Haupte des Holophernes". Wir haben hier ein Bild von Dosso unter dem Einflusse

von Parmeggianino. Es war nämlich in Oberitalien zu einer gewiffen Zeit (1540—1560) die Parmeggianinifche Eleganz durch deffen Kupferftiche zur Mode geworden, und felbft fo ganz verfchieden geartete Künftler, wie z. B. Andrea Schiavone, Giacomo Baffano, Domenico Alfani, Luca Longhi, Defendente Ferrari von Chivaffo und andere mehr, fuchten diefelbe nachzuahmen. — Diefe „Judith" gehört nach meiner Anficht ebenfalls in die Reihe jener von Girolamo Carpi gemalten Doffi'fchen Kompofitionen.

Wir betrachten nun die Reihe derjenigen Bilder des Doffo, welche nach unferer Anficht entweder ihre falfche modenefifche Attribution auch hier in Dresden beibehalten haben, oder aber ihre alte und echte Benennung in Dresden mit einer unechten vertaufcht haben.

No. 165. „Ganymed, von Jupiters Adler entführt". Dies Bild kam von Modena als Werk des Parmeggianino nach Dresden und behielt auch hier den falfchen Namen bei. Was wir von den oben erwähnten Decorationsbildern des Doffo gefagt haben, gilt auch von diefem wie von dem folgenden Gemälde No. 168: eine allegorifche Figur „die Gelegenheit" genannt. Ein Jüngling, auf einer Kugel ftehend, hält in der rechten Hand ein Meffer, eine weibliche Geftalt fteht hinter ihm. Das Bild kam von Modena als Werk des Girolamo Bedolo, auch Girolamo Mazzola genannt, Vetter des Francesco Mazzola, und behielt die unechte Bezeichnung auch in Deutfchland bei. In der gegenwärtigen Galerie von Modena fieht man (No. 360) eine Kopie diefes Bildes von Andrea Donduzzi, il Maftelletta genannt. Auch dort nennt man den dargeftellten Gegenftand die „Gelegenheit". „Il pittore avrà forse inteso di rappresentare l'occasione, chel nel mondo fugge veloce, avendo sempre per compagna Motanea ossia il pèntimento, che resta indietro", fagt Herr Tarabini, der Verfaffer des modenefifchen Galeriekatalogs.

„Der Erzengel Michael, im Begriff den Drachen zu erlegen" (No. 79) kam nach Dresden als Werk des Doffo, wurde

aber hier umgetauft, um dubitative dem Francesco Penni, il Fattore genannt, zugeſchrieben zu werden, wahrſcheinlich nur in Anbetracht der Kompoſition, welche ganz und gar die Raffaeliſche des nämlichen Gegenſtandes iſt. Nach meinem Dafürhalten hatten diesmal die Modeneſer recht, die Dresdner unrecht, denn das Gemälde iſt nicht nur von Doſſo's Geiſt beſeelt, ſondern wurde gewiß von ſeiner Hand auch ausgeführt und zwar wahrſcheinlich nach dem Rafaeliſchen Carton, welcher damals noch im Schloſſe von Ferrara exiſtirte [1]).

„Der h. Georg“ (No. 80) iſt ein Jugendwerk des Doſſo, etwa um 1506 ausgeführt, ehe das Original Raffael's nach London zum Geſchenke für Heinrich VIII. abging. Die Rüſtung Georg's iſt noch vergoldet. Von Modena als Werk des Garofalo nach Dresden gekommen, wurde das Bild hier ebenfalls dem Francesco Penni zugeſchrieben. Und diesmal ſcheinen mir ſowohl die einen, als die andern unrecht gehabt zu haben; denn auch dies Bild gehört keinem andern als dem Doſſo an, welcher wahrſcheinlich im Auftrage ſeines Herrn das herrliche kleine Original, welches Raffael 1506 für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt hatte [2]), in größern Verhältniſſen kopirte.

Es erübrigt mir nur noch, ein Bild, No. 138, das der Hübner'ſche Katalog blos einem Schüler des Doſſo zu-

---

1) Raffael malte, wie bekannt, auf Geheiſs Leo's X., im Jahre 1518 den groſsen h. Michael für den König Franz I. von Frankreich und eine h. Familie für die Königin. Beide Bilder ſind in der Louvre Galerie. Der Geſandte Alfonſo's von Ferrara in Rom, Coſtabili, berichtet nun in ſeinem Briefwechſel, daſs Raffael den Carton für ſeinen h. Michael dem Herzog Alfons als Geſchenk nach Ferrara geſandt habe. Der Herzog hingegen ſchreibt ſeinem Geſandten in Rom, daſs der Carton glücklich angekommen ſei, und beauftragt zugleich den Coſtabili, dem Raffael 25 Scudi in ſeinem Namen zu übermitteln, um damit das Martinsfeſt zu feiern und ſeiner dabei zu gedenken.

2) Das Raffaeliſche Originalbildchen befindet ſich gegenwärtig in unſerer Galerie de l'Hermitage zu Petersburg.

fchreibt, dem Meifter felbft zu vindiciren [1]). Diefes farbenreiche, fchöne Werk des Doffo Doffi gehört feiner frühern und beften Epoche an. Man betrachte nur wie liebenswürdig und edel die vor dem Gottvater fich verneigende Jungfrau geftaltet ift, wie lebendig in der Handlung die vier Kirchenväter, wie herrlich die Landfchaft ift! Es wundert mich nur, daß einem fo eminenten Vertreter der neuern deutfchen Malerei, wie Herr Hübner ift, alle die Vorzüge diefes Bildes entgehen konnten. Nach dem bisherigen befitzt alfo die Dresdner Galerie elf Bilder des Doffo, ein zwölftes werden wir alsbald zu betrachten haben. Davon find außerdem vielleicht die Nummern 131 und 134 von feiner eigenen Hand ausgeführt, die andern fünf aber von ihm erfunden und wahrfcheinlich in Gemeinfchaft des Girolamo Carpi und des Bruders Battifta Doffi gemalt.

Keine andere Sammlung kann fich eines folchen Reichthums Doffi'fcher Bilder rühmen, ja die meiften öffentlichen Galerien nicht nur Deutfchlands fondern auch von England, Rußland, den Niederlanden, Frankreich und Spanien [2]) befitzen nichts von diefem genialen Meifter, fo daß, wer dazu Luft und Liebe hat, außerhalb Italiens, nur in Dresden diefen Meifter kennen lernen kann.

Außer von Doffo befitzt die Dresdner Galerie auch von feinem Nebenbuhler Benvenuto Tifi da Garofalo einige würdige und fchöne Werke. Die Mehrzahl der-

1) Es ftellt oben in einer Glorie Gottvater dar, der im Begriffe fteht, die h. Jungfrau zu fegnen. Unten ftehen die vier Kirchenväter Gregorius, Ambrofius, Auguftinus und Hieronymus.

2) Die Münchener Pinakothek befitzt, wie wir bereits gefehen, nichts von Doffo, die Berliner Galerie dagegen ein echtes, aber fehr übermaltes Kirchenbild, die Galerie von Belvedere in Wien nur einen unbedeutenden h. Hieronymus, das Mufeum von Madrid nichts. Auch die National Galerie zu London hat, fo viel ich mich erinnere, nichts nennenswerthes von ihm aufzuweifen, und die Louvre Galerie bietet dem Publikum unter No. 185 (Catalog von Villot, No. 167, Cat. von Tauzia) ein fehr reftaurirtes Gemälde von Paris Bordone als Werk des Doffo.

felben gehört ebenfalls zu den hundert Bildern, welche von Modena nach Dresden gebracht wurden. Die Nummern 140, 141, 145, 144, 142 und 143 repräfentiren Bilder aus der guten Epoche des Meifters (1515—1530). No. 146 giebt fchon den beginnenden Niedergang von Garofalo's Kunft zu erkennen; dies Bild ift bezeichnet: Benvenu (im ferrarefifchen Dialekte für Benvenuto) Garofolo 1530. DEC. (December)[1]. Es wurde nach N. Cittadella nicht für die Kirche S. Spirito, fondern für die Certofa von Ferrara gemalt. Nummer 139[2]) gehört endlich nicht der Schule des Doffo zu, wie der Katalog fagt, fondern ift ein zwar fchmutziges, aber echtes Werk des Garofalo.

Girolamo da Carpi oder, wie er fich felbft fchreibt, Hieronymus de Carpis (Carpi wäre alfo fein Familienname)[3]) wurde um 1501 geboren und ftarb 1556. Sein Vater, Tommafo, war Maler und erfcheint im Jahre 1507 als folcher im Dienfte der Lucrezia Borgia. Hieronymus heirathete 1538 zu Ferrara die Katharina Amatori. Daß er nicht nur mit Garofalo als Gehilfe gearbeitet, z. B. 1535 im Palatte von Coppara, fondern auch unter Doffo und in Gemeinfchaft mit ihm, fagt uns Cittadella[4]). Unter anderen bemalte er als Gehilfe Doffo's mehrerere Säle im „Belvedere", einem Luftfchloffe auf einer kleinen Infel in der Nähe Ferrara's. Die Anfangsgründe der Malerkunft wird er höchft wahrfcheinlich von feinem Vater erlernt haben, fpäter foll er, nach Vafari, auch bei Garofalo in die Schule gegangen fein. Seinem beglaubigten Bilde vom Jahre 1530 in der Kirche von San Martino zu Bo-

---

1) Maria mit dem Kinde, umgeben von muficirenden Engeln, erfcheint dem h. Petrus, Bruno und Georg.

2) Chriftus unter den Schriftgelehrten im Tempel.

3) Von einigen Schriftftellern wird er auch Sellari genannt, aber mit Unrecht. (Siehe darüber: C. Napoleone Cittadella, a. a. O. S. 592).

4) Siehe: N. Cittadella, Notizie etc. Seite 351.

logna nach zu urtheilen, muß er aber auch starke Einflüsse von Dosso aufgenommen haben, da er im eben genannten Bilde fast mehr noch als Nachahmer des Dosso als des Garofalo erscheint. Später, etwa zwischen 1540 und 1550, kopirte er mehrere Gemälde des Correggio, und von diesen Kopien und Imitationen nach Antonio Allegri brachte er manche im Jahre 1550 mit nach Rom, wo er sie dem Vasari zeigte. Doch wollen wir uns bei diesem ziemlich untergeordneten Maler nicht länger aufhalten.

Außer den soeben besprochenen Werken der ferraresischen Schule besitzt die Dresdner Galerie noch vier Bilder von Ippolito Scarsella, lo Scarsellino genannt. Sie tragen die Nummern 170 bis 173 und scheinen mir alle echt. Scarsellino bildete sich, wie bekannt, namentlich nach Paolo Veronese, in Venedig aus.

Von Francesco Mazzola, Parmeggianino genannt, sind meiner Meinung nach echt die Nummern 163 und 164 [1]). Ihm dürfte auch das edle und fein aufgefaßte Bildniß eines jungen Mannes, No. 3696, angehören, welches vom Kataloge unter die Unbekannten verwiesen wurde. Es hat leider durch Verputzung stark gelitten, ist aber noch immer ein kostbares Porträt.

No. 162 dagegen, „der h. Sebastian und der h. Franziscus vor einem Throne, auf dem Maria mit dem Christkinde sitzt“ gehört meiner Ansicht nach nicht dem Francesco an, sondern wohl eher seinem Vetter und Nachahmer Girolamo Bedolo, auch Girolamo Mazzola genannt, weil er die Tochter des Pierillario Mazzola, Onkels des Parmeggianino, geheirathet hatte. Hier werden ihm zwei Bilder zugedacht, welche nicht von ihm herrühren,

1) No. 163. Maria mit dem Kinde, schwebend über dem h. Stephanus, Johannes dem Täufer und dem Donator, einem Geistlichen; und No. 164, Maria mit dem Kinde, das in der Rechten eine Rose hält. Bekannt als »Madonna della Rosa.«

nämlich No. 167 und 168. Das erftere [1]) fcheint eine Kopie von irgend einem untergeordneten Maler aus der Schule des Correggio zu fein, das andere habe ich oben bereits dem Doffo vindicirt.

„Die Hinrichtung der Apoftel Petrus und Paulus" No. 169, ift dagegen ein echtes und gutes Werk des Niccolò dell' Abbate. Diefer Maler, ein Schüler der Bolognefer Bagnacavallo und Prospero Fontana und zuletzt in Frankreich Gehilfe des Primaticcio, Abbate di San Martino genannt — welchem Niccolò wahrfcheinlich auch feinen Zunamen dell' Abbate verdankte —, erfcheint in diefem Bilde auch von Giulio Romano beeinflußt.

Ein echtes Bild ift auch die „Ruhe auf der Flucht" von Bartolommeo Schidone, No. 174.

Und nun betrachten wir uns die Werke des Antonio Allegri, il Correggio genannt, deffen Bilder eine der Hauptzierden diefer Sammlung bilden, und denen die Dresdner Galerie viel von ihrem Weltruf zu danken hat. Wie ich leider fehe, rechnet Herr Hübner noch immer den Correggio zur lombardifchen (welcher?) Schule; fchon vor etlichen Jahren habe ich, wenn auch nur fehr flüchtig, nachzuweifen verfucht [2]), daß er der ferrarefifch-bolognefifchen angehört.

Sein Lehrer foll Francesco Bianchi aus Ferrara, ein in Modena anfäßiger Schüler des Cofimo Tura, gewefen fein, eine Annahme, welche alle Wahrfcheinlichkeit für fich hat. Bianchi war mit Francesco Francia und Lorenzo Cofta nahe befreundet und foll in Gemeinfchaft mit diefen im Palazzo Bentivoglio zu Bologna al fresco gemalt haben. Dann können wir es auch als wahrfcheinlich hinftellen, daß der talentvolle Zögling von Correggio, welcher um

1) St. Georg kniet vor der h. Jungfrau mit dem Kinde, welches ihm eine goldene Kette umhängt.

2) Siehe meine Auffätze über die Galerie Borghefe in der »Zeitfchrift für bildende Kunft« (Jahrgang X.).

1507 oder 8 feine Lehrzeit bei Bianchi vollendet haben dürfte, von diefem ins Atelier feines Freundes Francia zur Vollendung feiner Studien gefchickt worden fei.

Sein berühmtes 1514—1515 gemaltes Bild, No. 151 [1]) diefer Galerie, hat fo viele Züge, welche theils an Francia, z. B. der Kopf der h. Catharina, theils an Cofta, fo das grau in grau gemalte Medaillon auf dem Thronfockel, erinnern, daß meine Hypothefe, den Correggio aus der ferrarefifch-bolognefifchen Schule herauswachfen zu laffen, wenigftens nicht in den Augen derer, welche fehen gelernt haben, als unbegründet verworfen werden kann [2]). Ift nun diefes herrliche Jugendwerk des Correggio das frühefte, das wir von ihm befitzen? Gewiß nicht. Ehe man einem jungen Maler eine fo bedeutende Beftellung geben konnte, mußte man doch überzeugende Proben feines Könnens vor Augen gehabt haben, obwohl in jenen für die Kunft fo glücklichen Zeiten die Künftler gewöhnlich fchon in ihrem fünfzehnten oder fechzehnten Jahre die Technik vollkommen erlernt hatten. Welches find nun die vor 1514, d. h. vor diefem herrlichen Kirchenbilde, der Dresdner Galerie entftandenen Werke des Correggio? Leider bin ich nicht im Stande, deren mehr als fünf hier anzuführen. Eins derfelben befand fich ehedem in der Galerie Coftabili zu Ferrara und ift gegenwärtig im Befitze meines Freundes des Herrn Doct. Guftav Frizzoni in Mailand, der es, als feiner Kenner, mit Recht als ein Kleinod feiner Sammlung betrachtet. Diefer kleine Juwel, leider nicht im beften Zuftand der Erhaltung, ftellt eine thronende Madonna dar mit dem Chriftkinde, welches

1) Maria mit dem Kinde fegnet vom Throne herab den h. Franz; hinter ihm der h. Antonius von Padua. Auf der anderen Seite Johannes der Täufer und die h. Catharina.

2) Zu meiner grofsen Genugthuung fehe ich, dafs Herr Doktor Jean Paul Richter in feiner trefflichen Abhandlung über den Correggio (in Dohme's »Kunft und Künftler« LXXIV) fich öffentlich für meine Anfichten über die künftlerifche Entwicklung des Antonio Allegri ausfpricht.

der vor ihm knienden h. Catharina den Ring darreicht; hinter der Madonna die h. Anna, neben ihr die Heiligen Franziscus und Domenicus. Auf diefem Bildchen, das nicht viel mehr als eine Spanne mißt, ift die Form der Hände noch ganz die des Lorenzo Cofta, die Farbengluth erinnert an Mazzolino, aber der Ausdruck und die Bewegung des h. Franziscus find fchon ganz und gar die des fpätern Correggio. Hier hat die Form und die Ausfchmückung des Thrones viele Aehnlichkeit mit dem Throne auf unferm Dresdner Bilde.

Ein zweites kleines Bildchen des Correggio, welches wie ich glaube etwa um 1511—12 entftanden fein dürfte, ift die Madonna mit dem Kinde zwifchen muficirenden Engeln in der Galerie degli Uffizi zu Florenz, No. 1002. In jenem Kataloge ward es zuerft als Werk der ferrarefifchen Schule bezeichnet, fpäter jedoch dem Tizian zugefchrieben. Auch diefes fein empfundene, kleine Gemälde trägt fchon alle dem Correggio eigenthümlichen äußern Merkmale an fich, fo z. B. den Faltenwurf, die Form des Ohres und der Hand u. a. m. Auch fieht man hier über der Madonna, gerade wie in dem Dresdner Madonnenbilde mit dem h. Franciscus (No. 151), fechs oder acht Cherubsköpfe, welche hier grau in grau gemalt find.

Etwa ein Jahr fpäter mag das kleine Madonnenbild in der Galerie Malaspina, jetzt ftädtifchem Mufeum von Pavia, entftanden fein. Es ftellt die Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, die Heiligen Jofeph und Anna dar [1]; und ift wie die zwei vorigen ebenfalls auf Holz gemalt; leider verputzt und auch übermalt. In jener Galerie wird es dem Francia zugefchrieben [2].

---

1) Der junge Correggio hatte, wie es fcheint, eine befondere Verehrung für die h. Anna.

2) Gewifs ift es auffällig, dafs von den Erftlingswerken des Correggio das in Florenz der Ferrarefer Schule, das in Pavia dem Francia zugefchrieben werden — keines aber dem Mantegna.

In die nämliche Epoche möchte ich fodann ein anderes kleines Madonnenbild fetzen, welches früher in der Ambrofiana, jetzt aber im Mufeo municipale von Mailand aufgeftellt ift. Auch diefes Bild [1]) war auf Holz gemalt, wurde aber jüngft auf Leinwand übertragen. Das größere Kirchenbild bei Lord Ashburton zu London endlich, welches ebenfalls noch einen Francia-Cofta'fchen Charakter hat, fcheint mir ebenfalls vor unferm Bilde des h. Franciscus entftanden zu fein, 1513—1514 [2]).

Ehe Correggio fich in Parma niederließ, muß derfelbe auch mit Doffo und Garofalo künftlerifche Beziehungen gehabt haben. Zur Annahme diefer Hypothefe fcheint mir fein Bild „die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten" (in der Tribüne der Uffizigalerie von Florenz) uns zu berechtigen. Ich mache in diefem Gemälde hier nur au das damals allein bei Doffo und Garofalo vorkommende Strohgelb aufmerkfam. Auch foll ja Doffo das Porträt des Correggio gemalt haben. Das alles find übrigens nurf Hypothefen, und da ich nicht in der Lage bin, auch pofitive Beweife zur Beftätigung diefer meiner Anfichten beizubringen, fo möge man diefelben auf fich beruhen laffen. — Zu den Werken feiner reifern Jugend, etwa um 1518 entftanden, zähle ich, außer einem fehr befchädigten Madonnenbildchen beim Grafen Campori von Modena, auch jene liebliche, das Chriftkind kniend anbetende Maria, ebenfalls in der Tribüne der Uffizigalerie. Diefes Gemälde erinnert fowohl in der Empfindung als in der Farbe auf eine ganz merkwürdige Weife an Lorenzo Lotto. —

Man behauptet feit langer Zeit, daß Lotto nicht nur Schüler Leonardo's da Vinci gewefen, fondern daß er fich auch die Werke des Correggio zum Mufter genommen und

1) Hinterlaffenfchaft des Grafen Bolognini.

2) Herr J. P. Richter ift aber der Anficht, dafs es fpäter und zwar um 1517 gemalt worden fei (a. a. O. S. 10).

diesen Meister ebenfalls nachzuahmen sich angelegen sein ließ. Ich habe schon bei Besprechung der in der Münchener Galerie enthaltenen italienischen Gemälde die Unrichtigkeit dieser Anschauung nachzuweisen versucht. Sie beruht auf einer oberflächlichen Auffassung der Entwicklung der Malerei in Italien. Ich erlaube mir nun bei dieser Gelegenheit wieder auf diesen Punkt zurückzukommen.

Hat die Kultur eines Volkes ihren Gipfelpunkt erreicht, so sehen wir überall, im täglichen Leben wie in Literatur und Kunst, daß die Anmuth mehr geschätzt wird als der Charakter. So war es in Italien während der letzten Decennien des 15. und den ersten des 16. Jahrhunderts. Keinem Künstler ist es nun vergönnt gewesen, dieser Empfindung einen so prägnanten Ausdruck zu geben, als dem großen Leonardo da Vinci, vielleicht der reichst begabte Mensch, den die Mutter Natur je geschaffen. Er ist der erste gewesen, welcher das Lächeln des innern Glücks, die Anmuth der Seele darzustellen angestrebt hat. Dieses Ziel konnte aber zum Theil nur durch ein feineres Verständniß der malerischen Modellirung d. h. des Helldunkels erreicht werden, und Leonardo widmete daher diesem Studium auch die besten Stunden seines mailändischen Aufenthaltes (1485—1500) [1].

Fast zur nämlichen Zeit, und gewiß ganz unabhängig von Leonardo, führte in Venedig der historische Entwicklungsgang der Kunst den Giorgione auf denselben von Leonardo eingeschlagenen Weg. Ich meine nun, daß Lorenzo Lotto hauptsächlich in dieser Hinsicht als Gefährte und Nachfolger seines Landsmannes Barbarella angesehen werde müsse. Sowohl Lotto als Giorgione haben den Leonardo da Vinci, obwohl dieser in den letzten Monaten des Jahres 1499 kurze Zeit in Venedig sich auf-

1) Siehe darüber einige seiner Aphorismen in dem bekannten «Trattato della Pittura».

hielt [1]), fchwerlich perfönlich gekannt, noch eines feiner Werke zu Geficht bekommen. Daffelbe gilt aber auch ja noch viel mehr von Correggio. Diefem grofsen Meifter fiel das beneidenswerthe Loos zu, den von Leonardo, von Giorgione und fodann von Lorenzo Lotto angefchlagenen Saiten den reinften, den vollften Klang entlockt zu haben. Ich glaube nun nicht, dafs jene vier Männer je in künftlerifchen Beziehungen zu einander geftanden haben. Es ift eben ein und diefelbe Empfindungsweife, welche alle vier befeelte und in ihren Werken einen Ausdruck fand. Diefe Empfindungsweife lag, wie gefagt, als Ergebniß der Entwicklung des menfchlichen Geiftes in der Zeit felbft, in der fie lebten und wirkten. — Der aus den Windeln der mittelalterlichen Anfchauung und Empfindung fich freimachende Geift fchaute mit der naivften, lebendigften Freudigkeit den ganzen, den freien Menfchen, gleichwie ehedem das Auge der Griechen. Und ift es nicht diefe Siegesfreude, den wahren, lebendigen, freien Menfchen wieder gefunden zu haben, welche aus den Werken der großen italienifchen Meifter während des erften Decenniums des 16. Jahrhunderts zu uns fpricht? Diefes Gefühl der errungenen Freiheit belebte die Geftalten nicht nur des Correggio, fondern auch des Michelangelo; die Hauptvertreter diefer Geiftesrichtung in der bildenden Kunft, fo verfchieden auch ihre Denk- und Gefühlsweife in allem übrigen fein mochte. Michelangelo, einer florentinifchen Patrizierfamilie entfproffen und in einer reichen, glanzvollen, aber politifch zerriffenen Stadt aufgewachfen, zu einer Zeit wo es dort mit dem moralifchen Charakter bereits zur Neige ging, ward frühe fchon von feinem hochfinnigen, ftolzen, die Unabhängigkeit liebenden Naturell bitter geftimmt gegen die Charakterlofigkeit und eitle Genußfucht feiner Zeit-

1) Leonardo da Vinci mufs in den erften Tagen des Oktobers 1499 (kurz vor dem Einzug der Franzofen in die Stadt) Mailand verlaffen und von da über Venedig feinen Weg nach Florenz genommen haben.

genoſſen. Schon in ſeinem berühmten „David“ finden wir dieſe Stimmung ſeines Gemüthes ausgeſprochen; mit den Jahren nahm dieſelbe immer zu und fand zumal nach dem Falle der Republik Florenz ihren ſtärkſten Ausdruck in ſeinen bekannten Verſen auf die Statue der Nacht:

Grato m' è il sonno e più l'esser di sasso;
Mentre che il dauno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m' è gran ventura;
Però non mi destar; deh, parla basso [1]).

Unmuthig zog er ſich frühe ſchon von der Welt zurück, um ausſchließlich ſeiner Kunſt zu leben. Gleich Correggio war er im Grunde ein einfaches, reines Gemüth [2]).

Antonio Allegri dagegen, der Sohn einer beſcheidenen, friedfertigen Bürgerfamilie, wuchs in kleinlichen Verhältniſſen auf, und außer der Liebe zu ſeiner Kunſt mag ſein Gemüth ſchwerlich anhaltend und tiefer von andern Affekten berührt worden ſein. Wenn Michelangelo einſam mitten im Gewühle und Gedränge und den Leidenſchaften einer Weltſtadt, wie Rom war, ſeiner Kunſt nachging, ſo verlebte Correggio ſeine Tage einſam in einer kleinen Provincialſtadt mitten unter Benediktinermönchen. Wie dieſem von der Natur beſchieden war, die Anmuth der Seele auszudrücken, im Scherze wie im Leide, im Rauſche der ſinnlichen Freude, wie in der Extaſe der göttlichen Liebe, ſo war Michelangelo von ſeinem hochſinnigen, edeln Geiſte hauptſächlich darauf geleitet, Ernſt und Würde, Gewalt und Stärke, den edeln Stolz eines freien Gemüthes, die

1) Siehe Vaſari: 12, 208. — Ausgabe Le Monnier.

2) Man leſe ſeinen Brief an Vaſari, womit er dieſem den Tod ſeines getreuen Dieners Urbino meldet. Man leſe ferner den Brief an einen ſeiner Brüder, welcher Luſt bezeigt hatte, ihm in Bologna einen Beſuch zu machen: Son qua, ſchreibt Michelangelo nach Hauſe, in una cattiva stanza e ho comperato un letto solo nel quale stiamo quattro pesone, e non avrei il modo raccettarlo come si richiede.

bittere Verachtung alles Niedrigen, Charakterlofen und des Eiteln, mit einem Worte die männlichen Eigenfchaften und Leidenfchaften der Seele in ihren höchften Lebensäußerungen darzuftellen. Aus feinen titanifchen Geftalten fieht der befreite Menfchengeift gleichfam in vollem Bewußtfein feiner von Gott ihm verliehenen Macht, mit wahrhaft olympifchem Stolze auf die gefprengten Feffeln der Menfchheit herab.

Es ift gewiß merkwürdig, daß die Hauptvertreter fowohl der einen, als der andern Seelenftimmung, Correggio und Michelangelo, zur nämlichen Zeit blühten. Michelangelo, der doch feiner ganzen Gefinnung nach eher der Zeit Dante's angehört, hat fowohl durch feine Erfcheinung als auch dadurch, daß er meift für Päpfte und in den zwei moralifchen Hauptftädten des damaligen Italiens, Rom und Florenz, wirkte, einen weit unmittelbareren und gewaltigeren Eindruck auf feine Zeitgenoffen hervorgebracht als Correggio. Alle Geifter, die mit dem feinigen in Berührung kamen, wurden von ihm unterjocht oder aus ihrer natürlichen Bahn gebracht, und fo wurde durch ihn der Sturz der Kunft nur jäher, als er wohl ohnedem gewefen wäre. Correggio dagegen wirkte mehr mittelbar durch die Carracci; und fo finden fich feine unglücklichen Nachahmer erft im fiebzehnten Jahrhundert reichlich ein.

Zwifchen der gewaltigen Individualität des Michelangelo und des Correggio fteht der göttliche Raphael mitten inne, als der maaßvollfte, ruhigfte, vollkommenfte aller Künftler, als der Einzige, welcher in diefer Beziehung den Griechen ebenbürtig war. Glückfelig das Land, das folche Menfchen der Welt zu bieten hatte!

Doch ich muß meine jungen Freunde um Verzeihung bitten, fie fo lange hingehalten zu haben mit diefer Expectoration, welche überdies etwas nach dem Katheder zu riechen fcheint. Kehren wir alfo zu den Werken unfers Correggio zurück. Aus den obenbezeichneten Jugendbildern von ihm fpricht am meiften feine einfache, naive,

feine, aber auch etwas kränklich aufgeregte Natur. Dagegen fehlt in feinen fpäten Werken, wie z. B. den großen Kirchenbildern, die Frifche der Empfindung; fie find etwas conventionell, aber gerade von diefen feinen conventionellen Werken hat man allgemein den Begriff feiner Kunft abftrahirt [1]). In den Darftellungen aus der griechifchen Mythologie dagegen ift er in feinem wahren Elemente. Niemand hat je, wie Correggio, die Sinnlichkeit fo durchgeiftigt, fo naiv, fo rein dargeftellt.

Unter allen Bildern des Correggio der Dresdner Galerie ift die Madonna mit dem h. Franciscus zum Glücke das am leidlichften erhaltene. In keinem Jugendwerke anderer Künftler, den David des Michelangelo ausgenommen, kann man eine fo fcharf ausgefprochene Individualität wahrnehmen, wie in diefem an Empfindung wie an Gedanken fo reichen Gemälde. Die andern drei großen Kirchenbilder des Antonio Allegri, No. 152, 154 und 155 find, befonders das erfte und das letzte, fo arg mißhandelt und übermalt, daß fie uns wenig Freude noch machen können. Ich bewundere in der That jene Kunftfreunde, welche das Corregio'fche Helldunkel in denfelben noch in Entzücken verfetzen kann. Diefe drei Gemälde gehören in die Jahre 1524 bis 1530.

Neben den vier weltbekannten Bildern des Antonio Allegri weift der Katalog noch zwei andere auf, No. 156 und 153. Das erftere derfelben, No. 156, ift ein männliches Porträt und trägt den kuriofen Namen „Arzt des Correggio", welcher höchft wahrfcheinlich erft im 18. Jahrhunderte ihm mag angehängt worden fein. Es ift ein arg zugerichtetes Gemälde und in feinem gegenwärtigen Zuftande

---

1) Das Axiom, dafs jedes Gewordene nur durch fein Werden erkannt werden kann, findet auch auf die Kunftwiffenfchaft feine volle Anwendung. Wer einem Maler z. B. nicht in feiner Entwicklung, in feinen Jugendwerken nachgegangen ift, der bilde fich ja nicht ein, das Wefen deffelben erfafst zu haben.

ungenießbar. Daß R. Mengs durch diefes Bild an Giorgione erinnert wurde, kann ich mir nur daraus erklären, daß eben kein Maler fo fehr verkannt worden ift und noch immer verkannt wird wie gerade Giorgione. Das Geficht ift ganz verputzt und dann übermalt, der Mund ift durch den Reftaurator fchief und einfältig geworden; die auf dem Buche ruhende Hand hat nicht die Form der Hände des Correggio, überdies vermiffe ich unter anderm auch den dem Meifter eigenen fetten Farbenauftrag. Will man nun diefer Ruine von einem Porträt durchaus einen Namen geben, was immer räthlich ift, da ohne Namen das Publikum nichts mit einem Bilde anzufangen weiß, fo greife man zum Namen des Doffo, dem es auch in der That einft angehört haben mag [1]).

Und nun komme ich endlich mit klopfendem Herzen zur Befprechung der h. Magdalena des Correggio, No. 153. Nach Pungileoni foll Correggio diefes Bild um's Jahr 1533, alfo ein Jahr vor feinem Tode, gemalt haben; das ift aber bloß Vermuthung. Zum Vorfchein ift diefe Magdalena erft im Anfange des 18. Jahrhunderts gekommen. [2])

Von allen dem Correggio beigelegten Werken ift wohl diefe „liegende Magdalena" der Dresdner Galerie eines der bekannteften, beliebteften und daher auch durch Kopien am meiften vervielfältigte Bild der Welt. Ich muß nun offen geftehen, daß trotz ihres Nimbus mich diefe Magdalena ftets kalt gelaffen hat.

1) Schon Herr Direktor Julius Meyer hat in feinem geiftvollen Buche über Correggio diefes Porträt für unecht erklärt, und ich begreife wahrlich nicht, wie die Direktion der Dresdner Galerie das Urtheil eines mit Recht fo hochgeachteten Kunfthiftorikers bisher fo ganz und gar unbeachtet laffen konnte. Man vergleiche die Hand auf diefem Porträt mit den Händen der Kirchenväter auf dem echten und vorzüglichen Werke des Doffo, No. 138, und man wird die nämliche Struktur, ja fogar diefelbe rundliche Form des Nagels auf beiden Bildern antreffen.

2) Siehe J. Meyer: Correggio.

Darf ich es aber wagen, meine haeretifche Meinung über diefes Bild offen auszufprechen?

Als ich das letzte Mal vor demfelben ftand und im Begriffe war, einige kritifche Bemerkungen in mein Notizbüchlein einzutragen, trat ein älterer Herr mit feiner Tochter auch in die Nähe diefes vermeintlichen Juwels, um, wie es nicht anders zu vermuthen war, das höchfte Entzücken zu äußern.

„Ach“; rief die Dame aus, indem fie ihre goldene Brille näher an's Auge rückte, „ein fo köftliches, tiefempfundenes Gemälde giebt es nirgends fonft in der Welt; je mehr ich's betrachte, je mehr ich's in mich aufnehme, defto mehr begeiftert es mich; ich muß geftehen, Papa, daß ich diefe fchöne Sünderin des Correggio felbft den Madonnen Raphael's und Holbein's vorziehe. Wie herrlich würde fich das in unferm Salon ausnehmen, der ja Nordlicht hat.“

„Ja, fo ein Bild“, fchmunzelte der Herr Papa, ein kleiner, rothbackiger Herr, „fo ein Bild ift wohl feine hunderttaufende von Mark werth.“

Bei diefen enthufiaftifchen Expectorationen trat ich etwas zurück, um den Leutchen Platz zu machen, damit fie den Gegenftand ihrer Bewunderung fchärfer in's Auge faffen könnten.

„Bitte, bitte“, fagte der höfliche Papa zu mir, „wir wollen Sie durchaus nicht ftören, zumal wir fehen, daß auch Sie diefes Kleinod aller Kleinodien zu würdigen wiffen. Ich und meine Tochter, Elife von Blasewitz aus Plauen, welche ich Ihnen hiermit vorftelle, wir kennen ja das Bild fchon feit Jahren; ja, ja, eine fehr alte Bekanntfchaft, wir haben's ja auch fehr gut geftochen zu Haufe und wiffen es alfo auswendig. Sie aber, mein Herr, fcheinen fremd zu fein und befuchen wohl diefe Galerie zum erften Male?“

Gegen meine Abficht war ich in ein kunftäfthetifches Gefpräch hereingezogen.

„O nein, mein Herr“, gab ich zur Antwort, „ich bin mit diefer Sammlung fo ziemlich vertraut, obwohl ich ein Fremder bin.“

Ich hatte nun die Frage nach meiner Nationalität zu beantworten.

„Wenn ich recht rathe“, fagte dann holdlächelnd die Dame, „ein Kunftgelehrter?“

„Das nicht, gnädiges Fräulein, ich bin höchftens ein Kunftbefliffener“. — „Nicht doch“, bemerkte fie mit affektirter Grazie, „ich fehe es fchon an der Art und Weife, wie Sie die Bilder betrachten, daß Sie Kenner fein müffen, wie wir auch in Deutfchland viele Kunftgelehrte haben.“

„Zu viel Gelehrfamkeit“, bemerkte fpöttifch der Herr Papa, „viel zu viel Gelehrfamkeit, und die verdirbt halt jeden gefunden Genuß. Aber nicht wahr, mein Herr, auch Sie halten wohl diefe Magdalena des Correggio für das fchönfte Bild unferer Dresdner Galerie?“

„Da Sie mir die Ehre anthun, mich um meine Meinung zu befragen, fo wäre es unhöflich von mir, wenn ich Ihnen diefelbe nicht mit aller Offenheit beantwortete. Ich geftehe, daß es mir ungemein leid thut, Ihnen eine negative Antwort geben zu müffen.“

„Alfo nicht? . . es gefällt Ihnen wohl nicht?“

„In meinen Augen ift diefe geleckte, etwas kokette Magdalena gar nicht das Werk eines Italieners und noch viel weniger ein Gemälde des Correggio, fondern höchftwahrfcheinlich eine niederländifche Malerei vom Ende des 17. oder auch vom Anfange des 18. Jahrhunderts.“

Der Vater trat einen Schritt zurück, einen bedeutungsvollen Blick feiner Tochter zuwerfend, in deren Geficht nach dem Anhören meiner Erklärung der Ausdruck vollen Mitleids zu lefen war.

„Ich bitte“, fuhr ich fort, „beunruhigen Sie fich ja nicht wegen der Vermeffenheit meines Urtheiles.“

„Wirklich fehr verwegen, fcheint mir“, bemerkte trocken Fräulein von Blafewitz.

„Aber ſchauen Sie ſich doch das Gemälde ſelbſt genauer an, gnädige Frau, vielleicht werden Sie ſelbſt mir noch zuſtimmen, wenn ich Ihnen ſage, daß es in der That an den Adriaen van der Werff erinnere.“

„Unmöglich! Wiſſen Sie denn nicht, daß gerade der van der Werff von allen unſern Aeſthetikern als die Quinteſſenz des Manierismus citirt wird?“

„Das mag ſein“, fuhr ich gelaſſen fort; „als aber im Jahr 1788 der Dresdner Feldbeſitzer Wagatz nebſt dieſer Magdalena auch den Paris von van der Werff ſich für ſeinen Diebſtahl auserkor, ſo war das kein bloßer Zufall, ſondern hat einen tieferen Grund; in den Augen jenes Kunſtkenners waren das eben Gemälde vom nämlichen Werthe.“

„Nein das iſt zu arg“, fiel etwas aufgeregt Fräulein von Blaſewitz mir in's Wort, „oder ſcherzen Sie etwa, mein Herr?“

„Leider iſt's mein voller, bitterer Ernſt, gnädige Frau. Wollen Sie doch die Güte haben, ſich das Bild näher anzuſchauen. Sehen Sie doch dieſes ſchillernde, grelle Ultramarinblau des Mantels an, das iſt doch ganz und gar van der Werff'ſche Farbe; ſehen Sie ſich die affektirte Form der Finger mit den langen, auf dem Schnitte ſcharf beleuchteten Nägeln an, wie das kein Italiener im Brauche hat; betrachten Sie ferner alle dieſe kleinlich behandelten Steinchen im Vorgrunde, gerade wie im Bilde No. 1643 des van der Werff, ſo auch das kalte, miniaturartig geleckte Salbengefäß neben der Magdalena; vergleichen Sie den Baumſchlag hier mit dem Baumſchlage in den Bildern des van der Werff (No. 1640 und 1641) und vergleichen Sie zu guterletzt noch die Sprünge und Riſſe auf dieſem Gemälde mit den Sprüngen und Riſſen auf den Gemälden des van der Werff oder anderer Zeitgenoſſen deſſelben, und Sie werden dann vielleicht — ſo viel Ueberwindung es Sie auch koſten mag — mir doch zugeben müſſen, daß dieſes Gemälde, wenn vielleicht auch

nicht von Adriaen van der Werff selbst gemalt, doch einem Zeitgenossen und Landsmann von ihm angehören müsse, auf keinen Fall aber einem Italiener und noch dazu einem Italiener aus den drei ersten Decennien des 16. Jahrhunderts.“

„Nein, mein Herr, mich werden Sie nicht bekehren“, sagte spöttisch lächelnd die entrüstete Dame, die das Bild durchaus nicht genauer sich besehen wollte, und fuhr dann fort: „Sie haben wohl die Werke unsers Raphael Mengs nie gelesen? Mengs war doch auch ein Kunstkenner und zwar ein sehr großer und allgemein gefeierter, und er hatte zudem, wie kein anderer, mit dem Studium des Correggio sich gründlich befaßt, hatte sich tief in die Denk- und Gefühlsweise des göttlichen Meisters eingelebt; nun gut, Raphael Mengs giebt gerade dieser von Ihnen so sehr verachteten Magdalena den Vorzug vor allen andern Meisterwerken des Correggio. Und wollen Sie noch mehr? Unser großer Aesthetiker und Dichter Wilhelm von Schlegel widmet diesem Bilde eines seiner lieblichsten Sonette.“

„Ach, sage es ihm doch vor, Elise“, sagte der über die Gelehrsamkeit seiner Tochter entzückte Papa, „Du kannst es ja auswendig.“

„O nein, — tauben Ohren zu predigen ist nutzlos“, entgegnete rasch die Tochter.

„Kann sein“, antwortete ich, auf diese etwas scharf betonte Bemerkung. „Das ist alles sehr möglich, da ja der Geschmack von Mengs eben der Geschmack seiner Zeit war. Was aber die Kennerschaft der Aesthetiker, zumal der romantischen und neokatholischen betrifft, so erlauben Sie mir, Ihnen zu sagen, daß ich denselben nicht das mindeste Gewicht beilegen kann. Alle fünfzig Jahre haben wir ja eine andere Aesthetik, das ist Modesache. In ein ein so geduldiges Ding, wie ein Gemälde ist, legt ja der Aesthetiker allen Quark hinein, der ihm eben in den Sinn kommt; und die das Zeug lesen, erfreuen sich an der schönen Phrase, sehen in ihrem Geiste die Magdalena des Sonettes, kaum je die gemalte. Die meisten Menschen,

gnädige Frau, erwärmen sich und schwärmen ja nicht für die Realität, sondern für ein Traumbild ihrer Phantasie, und diese göttliche Gabe der Einbildungskraft läßt uns gerade das sehen, was wir zu sehen wünschen. Was mir aber durchaus unmöglich zu sein scheint", fuhr ich nach einer Pause fort, „ist, diese Dresdner Magdalena für ein Werk eines so großen italienischen Malers, wie doch Correggio war, anzunehmen. Auch ist ja dies Bild", fügte ich zuletzt hinzu, „auf Kupfer gemalt, und kein italienischer Maler hat vor dem Ende des 16. Jahrhunderts je dieses Materials zu seinen Bildern sich bedient."

„Nun, hat nicht Sebastiano del Piombo auch auf Kupfer gemalt? Lesen Sie doch gütigst im Vasari nach", erwiderte mit selbstzufriedenem Lächeln die sehr belesene Dame.

„Sie haben recht, gnädige Frau. Vasari sagt allerdings im Leben des Sebastiano veneziano, dessen erinnere auch ich mich, daß derselbe nicht nur auf Stein gemalt, sondern auch den Beweis geliefert habe, daß man ebenfalls auf Silber, Kupfer, Zinn und andere Metalle malen könne. Vasari hütet sich aber wohlweislich, uns auch nur ein einziges Gemälde auf Kupfer von Sebastiano del Piombo zu citiren, und ich erlaube mir daher, jener von ihm in der Hast des Schreibens hingeworfenen Bemerkung kein Vertrauen zu schenken. Auf Schieferstein hat Sebastiano öfters gemalt, und solcher Malereien kenne ich selbst mehrere, ein Gemälde auf Kupfer jedoch von irgend einem namhaften italienischen Maler aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist mir völlig unbekannt, so sehr ich auch darnach mich umgesehen habe [1])."

---

1) In manchen öffentlichen Gemäldesammlungen findet man allerdings Bilder auf Kupfer, die vom Kataloge italienischen Meistern, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelebt und gewirkt, zugeschrieben werden; so wird unter andern in der Galerie des Louvre noch immer eine h. Familie (No. 167) dem Dosso Dossi zugemuthet,

„Die Subftitution des Kupfers für die Holztafel und die Leinwand fcheint zuerft in der Malerfchule von Antwerpen eingeführt worden zu fein, und ich nenne Ihnen die Namen des Martin de Vos, des Bartel Spranger, des ältern Pourbus, des R. Savery, der Brill, der Bruegel, von denen allen Sie Bilder auf Kupfer finden können, keines aber von italienifchen Meiftern aus der goldnen Zeit der Kunft.“

„Die Kritik“, bemerkte trocken die Dame, indem fie ihren Shawl fich auf den Schultern zurecht machte, „die Kritik ift wie das Feuer, das alles zerftört, was es mit feiner Zunge beleckt. Kürzlich hat fie getrachtet, unfere herrliche Madonna von Holbein einzuäfchern, heute wagt fie fich an den andern Juwel diefer Galerie, die weltberühmte Magdalena des Correggio. In Rußland, wo man dem Nihilismus huldigt, mag fo etwas möglich fein, in unferm Deutfchland jedoch, wo es, Gott fei Dank, noch fo viele und fo tüchtige Kunftgelehrte und Forfcher giebt, werden folche giftige und perfide Verfuche ftets zu Schanden werden. Papa, gehen wir weiter.“

Will der Lefer mir noch ein paar kurze Bemerkungen über die Dresdner Magdalena des Correggio geftatten, fo möchte ich zunächft die Frage aufwerfen, ob überhaupt Antonio Allegri je eine am Boden liegende lefende Magdalena gemalt habe? Daß eine „büßende“ Magdalena in feinem Atelier entftand, wiffen wir ganz beftimmt [1]), wo

---

ftellt fich aber, näher betrachtet, vielmehr als vlämifche Arbeit heraus; daffelbe gilt von der »Pietà« (No. 1209), BROZ. FAG. bezeichnet, in der Galerie degli Uffizi zu Florenz, dafelbft dem Bronzino zugefchrieben. Ich könnte noch eine Reihe folcher auf Kupfer gemalten Kopien nordifcher Maler, die in öffentlichen Sammlungen als Originale dem Publikum vorgeftellt werden, anführen, fürchte aber damit meine Lefer nur zu ermüden.

1) Das ergiebt fich aus einem Briefe vom 3. September 1528 der Veronica Gambara an Beatrice d'Efte, fiehe »Correggio« von Julius Meyer, S. 219.

aber dieselbe gegenwärtig sich befindet, kann ich nicht angeben. Im Giornale di Erudizione artistica[1]) veröffentlichte nun Herr Guglielmo Brachirolli aus Mantua einen Brief von Carlo Malaspina, Angestellten an der Bibliothek von Parma, in welchem dieser sagt: Ortensio Lando theilte in einem Briefe der Markgräfin von Novellara mit, daß Correggio kürzlich (?) eine wunderherrliche lesende[2]) Magdalena für den magnifico Signore di Mantova gemalt habe. Daraus ergäbe es sich also, daß Antonio Allegri wirklich ein Bild mit diesem nämlichen Gegenstande, wie No. 153, ausgeführt hat, d. h. eine lesende Magdalena. Was ist nun aus diesem Gemälde geworden?

Baldinucci behauptete, der florentinische Patrizier Niccolo Gaddi hätte etwa um 1660 in seiner Gemäldesammlung eine „Magdalena in der Wüste“ von Correggio besessen, welches Bild von Cristofano Allori öfters kopirt worden sei. Dies sagt Baldinucci. Wir wollen das auf sich beruhen lassen. Daß aber die „lesende Magdalena“ in liegender Stellung der Uffizigalerie zu Florenz (No. 1149) nicht von Cr. Allori ist, wie der Katalog jener Galerie auf die Erzählung Baldinucci's hin, uns glauben machen möchte, sondern ebenfalls eine vlämische Kopie sei, wird jeder unbefangene Kenner gleich einsehen. Auch auf dieser Kopie in Florenz hat der landschaftliche Hintergrund wieder einen durchaus nordischen Charakter; die Steinchen im Vordergrunde, die wir auf dem Bild ein Dresden sehen, fehlen in dem der Uffizigalerie; dafür gewahrt man dort neben der Heiligen einen Todtenkopf und ein Salbengefäß. Außerdem hält die Büßerin in der linken Hand ein Krucifix. In meinen Augen ist, wie gesagt, auch jene Magdalena in Florenz nichts anders, als eine Kopie eines vlämischen Malers und wahrscheinlich älter als diese zu Dresden.

---

1) Vol. I, fascicolo XI, p. 332.

2) Er sagt aber nicht, dafs sie liegend dargestellt sei.

Doch nun ift es die höchfte Zeit, zur Conclufion diefer langen Plauderei zu kommen. Meiner Anficht nach gehört alfo diefe kokette, auf den finnlichen Reiz berechnete, liegende Magdalena nicht der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts und folglich auch nicht dem Correggio an, fondern dürfte höchftwahrfcheinlich erft gegen Ende jenes Jahrhunderts aus der Schule der Caracci hervorgegangen fein. Der Typus diefes Magdalenenkopfes hat, man wird es nicht läugnen können, etwas fehr Caracceskes an fich. Was aber im befondern das auf Kupfer gemalte hochberühmte Bild der Dresdner Galerie betrifft, fo erfcheint mir daffelbe als eine Kopie, welche etwa gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein dem Adriaen van der Werff naheftehender Niederländer ausgeführt haben dürfte [1]).

Für mich find diefe vielfältigen „büßenden Magdalenen", welche gegen Ende des 16. und im Anfange des 17. Jahrhunderts größtentheils in Bologna zu Tage gefördert wurden, im Grunde nichts anders als die in die Sprache der Jefuiten überfetzte Venus der Venezianer. Zwifchen der herrlichen fchlafenden Venus des Giorgione (No. 236) diefer Galerie und der „büßenden Magdalena des Correggio" (No. 153) liegt die ganze katholifch-fpanifche Gegenreformation.

Von den drei dem Francesco Raibolini, Francia genannt, zugefchriebenen Bildern, No. 435, 436 und 437, gehören, wie ich glaube, nur zwei dem Meifter felbft an, und zwar die wunderliebliche kleine „Anbetung der Könige und Hirten" (No. 435) und die ftark reftaurirte „Taufe Chrifti" (No. 437). Das Madonnenbild (No. 436) aber erfcheint mir nur als Atelierbild des Francia.

Zum Schluß möge noch ein anderes Werk aus diefer ferrarefifch-bolognefifchen Schule hier erwähnt werden,

1) Repliken diefer h. Magdalena des «Correggio» find geradezu unzählig und unter denfelben mag fich wohl das «bolognefifche» Original befinden.

wenngleich Herr Hübner in feinem Kataloge daffelbe in die f. g. römifche Schule verweifet. Die Madonna mit dem Chriftkinde und den vier Heiligen im großen Kirchenbilde des Bartolommeo da Bagnacavallo (No. 84) fpricht es wohl deutlicher aus, als ich's mit hundert Zungen zu thun im Stande wäre, daß Bagnacavallo nicht nur Schüler fondern auch Plagiator des Doffo war. Sieht doch, von weitem betrachtet, diefes Gemälde von feiner Hand geradezu wie ein Werk des Doffo aus! Daß Bartolommeo Ramenghi eine Zeit lang auch in Rom war und dort den Rafael nachahmte, thut gar nichts zur Sache; er gehört der ferrarefifch-bolognefifchen Schule an.

2. Die Venezianer.

Wir kommen nun zu den Malern der venezianifchen Republik, deren Werke mit der ihnen eigenthümlichen Anziehungskraft von den Wänden diefer Säle uns ftrahlend entgegenleuchten.

Leider find die Venezianer des 15. Jahrhunderts in der Dresdner Galerie fo zu fagen nicht vertreten. Die h. Familie, No. 209, dem Gentile Bellini zugemuthet, ift wahrfcheinlich eher ein Werk von Marco Marziale; doch möchte ich nicht für diefe Beftimmung einftehen [1]).

Das Bruftbild des Dogen Leonardo Loredano, No. 210, ift nur eine Kopie nach Giambellino; das Originalgemälde befindet fich in der Nationalgalerie zu London, wie dies fchon längft fachverftändige Kritiker bemerkt haben. Das neuerworbene Bild aber von Giambellino, No. 2387, „die Jungfrau mit dem Kinde zwifchen dem Apoftel Petrus und der h. Helene", gehört nicht dem Meifter felbft an, fondern einem fehr fchwachen Nachahmer desfelben. Täufche ich mich nicht, fo dürfte diefes Gemälde einem Schüler des Gentile Bellini, dem wenig bekannten Bartolommeo veneto, fein Dafein verdanken. Den Kopftypus des Apoftels Petrus auf diefem Bilde finden wir

1) Die Herren Cr. und Cav. geben es dem nichtsfagenden Baldaffare da Forli, einem fchwachen Schüler des Palmezzano und Nachahmer des Rondinello (I, 138).

auf andern venezianifchen Bildern aus der Schule der Bellini wieder, z. B. auf Werken des Catena, des Benedetto, Diana u. a. Diefer kuriofe Kauz zeichnet fich auch Bartolommeo mezzo veneziano e mezzo cremonese, fo auf einem Madonnenbilde im Palafte des Senators Grafen Martinengo zu Venedig. In der ftädtifchen Galerie von Bergamo (Abtheilung Lochis) befindet fich ein Madonnenbildchen, Bartholomaeus venetus faciebat 1505 bezeichnet [1]). Vor vielen Jahren fah ich auch beim Grafen Giovanni Melzi zu Mailand ein Frauenporträt von diefem Meifter. Ein jugendliches Weib hält einen kleinen Hammer in der einen und einen Ring in der andern Hand, während auf ihrem goldenen Armbande gefchrieben fteht: sfoza de la Ebra (sfoza bedeutet auf venezianifch foggia, d. h. Tracht, die Art fich zu kleiden). Das Kolorit glänzend, die Haarlocken wie von Meffing. Die Infchrift lautete: Bartolomeo de Venecia. F. Herr Carew in London befitzt ebenfalls ein Porträt mit derfelben Bezeichnung und der Jahreszahl 1506. Auch in der an intereffanten Gemälden reichen Sammlung des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt begegnen wir unferm Bartolommeo Veneziano in einem Bilde, welches die Nummer 11[a] trägt und dort der florentinifchen Schule zugefchrieben wird. Es ftellt ein phantaftifch gekleidetes, junges Weib dar, mit einem Blumenfträußchen in der rechten Hand, einem reichen Medaillon am Halfe, und einem Lorbeerkranze auf dem Kopfe. Auch an diefem Frauenkopfe find die Haarlocken, wie auf dem Gemälde zu Dresden und dem Bildniffe beim Grafen Giovanni Melzi in Mailand, meffingartig gedreht. Nach der

---

1) Die Form und Bewegung der Hand ift auch in diefer Madonna ganz Bellinifch; die Lideröffnung noch fehr hart, die Form des Ohres mehr an Gentile denn an Giovanni Bellini erinnernd, die Bewegung des den Fufs des Chriftkindes ftützenden Armes der Maria fteif und ungelenk, die Wolken am Himmel baumwollenartig, das Kolorit endlich glänzend und von grofser Harmonie.

Ausſage des Piacenza [1]) befand ſich in der Galerie Hercolani zu Bologna ein Madonnenbild mit der Inſchrift: 1509, a di 7 aprile, Bartolamio scholaro de ZE.... BE.... Nun deuteten ſowohl Piacenza als ſpäter auch die florentiniſchen Commentatoren des Vaſari [2]) dieſes ZE ... für Giovanni, während ich dafür halte, daß jene mutilirte Inſchrift keine andere Erklärung zulaſſe als die von ZENTILE BELLINI.

Im Venezianiſchen iſt für Giovanni nicht ZEAN ſondern ZVAN gebräuchlich, und da die obengenannten Kunſtforſcher keine Kunde von unſerm Bartolommeo Veneziano hatten, ſo nahmen ſie auch keinen Anſtand, jenes Bild dem großen Bartolommeo Montagna zuzuſchreiben — ein Irrthum, der kaum einem Anfänger in der Kunſtgeſchichte zu verzeihen wäre.

Auch in England befinden ſich einige Werke des Bartolommeo veneziano oder cremonese, je nach dem man ihn zu bezeichnen für gut hält. So beſitzt die Nationalgalerie in London das Porträt des Lodovico Martinengo [3]), welches folgende Aufſchrift trägt:

Bartolom. Venetus faciebat M.D.XXX. XVI. ZVN. (Juni).

Mit dem Namen und dem nämlichen Jahre 1530 bezeichnet, beſaß auch der verſtorbene Barker in London ein „giorgioneskes“ Frauenporträt. Die unbezeichneten Bilder des Bartolommeo veneziano, und deren glaube ich mehrere zu kennen, werden gemeiniglich, wie dieß auch in Dresden geſchah, größeren Meiſtern, als er ſelbſt war, zugeſchrieben. Mir ſoll es vorderhand genügen, auf den wenig bekannten Maler meine Leſer aufmerkſam gemacht zu

1) Siehe Baldinucci III, 210.

2) Band VI, 127; Le Monnier Ausgabe.

3) Die Familie Martinengo ſcheint alſo dieſen Maler Bartolommeo protegirt zu haben, da, wie wir geſehen, der Senator Martinengo zu Venedig ein Bildchen von dem Meiſter erblich beſitzt, und zwar aus deſſen Jugendzeit.



haben, damit ſie mit den Bildern deſſelben künftig auf ihrer Hut ſein mögen.

Einen glücklichern Wurf ſcheint mir die Direktion der Dresdner Galerie mit der Erwerbung des echten Madonnenbildes, No. 2457, von Andrea Mantegna gethan zu haben. Dies Gemälde gehört in die letzte Periode des Meiſters (1497—1506) und gleicht in der Mache dem großen Altarbilde im Hauſe Trivulzio zu Mailand (1497), dem verkürzten „todten Chriſtus“ der Breragalerie (1505—6) und den zwei Bildern in der Sakriſtei der Kirche von Sant' Andrea zu Mantua, deren eines die „Taufe Chriſti“, das andere die Madonna mit dem Chriſtkinde und die Heiligen Johannes d. T., Joſeph, Zacharias und Eliſabeth darſtellt [1]). Auch dieſe zwei Bilder ſind, wie alle Gemälde aus der ſpätern Zeit des Meiſters, auf Leinwand gemalt. Das Dresdner Gemälde iſt zwar ſehr verrieben und daher in ſeiner Wirkung abgeſchwächt, trotzdem aber noch immer genießbar.

Die zwei Bilder des Cima da Conegliano, No. 215 und 216 [2]), ſind ebenfalls echt; das erſtere ſehr übermalt, das andere unter dem Einfluſſe von Carpaccio entſtanden; auch der „Chriſtuskopf“, No. 217, obwohl ſehr verdorben, ſcheint mir doch Original zu ſein.

Gute Beiſpiele der Art und Weiſe des Girolamo da Santa Croce ſind die Bilder No. 213 und 214 [3]).

Bei der Taufe des ſ. g. Buonconſiglio [4]) war dagegen Herr Hübner, wie der Italiener ſagen würde, male

---

1) Vergleiche über die zwei letztgenannten Bilder des Mantegna die abweichende Anſicht von Cr. und Cav. I, 417.

2) Ein »ſegnender Chriſtus« und die »Darſtellung der Maria im Tempel.«

3) Maria und Joſeph, von Engeln umgeben, beten das neugeborne Kind an — und: die Marter des h. Laurentius.

4) Maria mit dem Chriſtkinde, umgeben von Johannes dem Täufer, den hh. Franz, Joſeph und Katharina.

consigliato. Diefes Bild, No. 212, ift zwar ganz und gar übermalt und fomit durchaus entftellt, läßt jedoch an einigen Stellen noch immer wenigftens die Schule erkennen, der es angehört, und das ift ohne Zweifel die des Palma vecchio. Der Typus fowohl des Chriftkindes als des Täufers fo wie die Bewegung der h. Catharina find durchaus die des Palma, und diefes Merkmal ift mit einer Entfchiedenheit ausgeprägt, daß ich annehmen möchte, das Gemälde habe dereinft dem Meifter felbft angehört. Zu meiner großen Genugthuung fehen auch die Herren Cr. und Cav. darin „die Art und Weife des Palma oder feiner Schule“ (II, 484).

Ein fo arg entftelltes Bild follte aber doch in einer öffentlichen Galerie keinen Platz finden dürfen.

Unter Nummer 33 (unbekannt) finden wir ein reizendes Bildchen, welches die h. Jungfrau mit dem Chriftkinde zwifchen zwei Engeln darftellt. Es ift nach meinem Dafürhalten ein Werk des Veronefer Giovan Francesco Carotto; leider ift es fehr übermalt [1]).

Ein Hauptwerk aus diefer altvenezianifchen Schule wurde vor einigen Jahren von der Direktion diefer Galerie in Wien angekauft: es ift dies der große h. Sebaftian des Antonello da Meffina (No. 2382), ohne Frage eine

1) Hier erinnert der Engel hinter der Madonna an einen andern Engel, den Carotto in dem Bilde der bekannten Kapelle der Kirche von S. Eufemia zu Verona gemalt hat. Auch ift die Orangefarbe charakteriftifch für die Schule des Liberale da Verona, welcher Carotto angehört. Diefes Bild verdiente wahrlich von feiner Maske befreit und fodann in die Nähe des fchönen Porträts von Carotto's Landsmann Cavazzola (No. 2411) anfgeftellt zu werden. In den deutfchen Sammlungen find mir nur noch zwei Werke diefes talentvollen veronefifchen Malers zu Gefichte gekommen, nämlich ein kleines bezeichnetes Madonnenbild (Jugendarbeit) in der Sammlung des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt (No. 21) und ein liebenswürdiges Madonnenbild bei Baron Sternburg zu Lütfchena. In diefem letztern Bilde betet die Madonna mit gefalteten Händen das vor ihr liegende Chriftkind an; Hintergrund Landfchaft.



durch und durch venezianische Produktion. Hierin kann man den großen Eindruck wahrnehmen, den die Fresken des Mantegna in der Capella degli Eremitani zu Padua auf Antonello gemacht haben müssen. Auch giebt er sich hierin als Meister in der Linienperspektive zu erkennen. Leider ist dieses Gemälde stark restaurirt worden; so sind z. B. alle Schattenpartieen in der Architektur überkleistert, ebenso der Säulenstumpf im Vorgrunde und die Schatten am Körper, auch jene der Augen und Stirnpartieen des Heiligen; übermalt ist auch der Himmel, — der ursprüngliche Luftton muß — viel heller gewesen sein. Trotzdem beansprucht das Bild ein hohes Interesse, wenn es auch nicht schön genannt werden kann. Wie lebendig und geistreich sind nicht die kleinen Figuren im Mittel- und Hintergrunde hingemalt, auch der eingeschlafene Wächter — eine fast komisch wirkende Gestalt! Wie fein ist die Ausführung bis in die kleinsten Details! Allerliebst ist das Pärchen, das von der Terrasse herabschaut. Dieses Antonello'sche Gemälde muß zwischen den Jahren 1480 und 1490 entstanden sein. So bewunderungswürdig Antonello in seinen Bildnissen ist, so nüchtern und ungelenk steht er vor uns, gilt es eine tiefe Empfindung der Seele zum Ausdruck zu bringen. Man halte nur diesen h. Sebastian gegen jenen tiefbegeisterten des Liberale in der Breragalerie von Mailand (No. 265), und der große Abstand zwischen dem Künstler von Messina und dem Veronesen wird Jedem sogleich in die Augen fallen.

Die Dresdner Galerie hat den Vorzug, von einem andern höchst seltenen Venezianer aus dem 15. Jahrhundert nicht nur eines sondern selbst mehrere Werke zu besitzen, nämlich von Jacopo de' Barbari, in Nürnberg Walch, d. h. der Italiener, der Wälsche (balbus, der Fremdling) genannt [1]).

---

1) Der Anonymus des Morelli nennt ihn Jacopo de Barbarino und fügt hinzu veneziano, d. h. aus Venedig gebürtig. Auch Geldenhauer

Welcher Kupferstichsammler kennt nicht die seltenen, feinen und merkwürdigen Stiche des Meisters mit dem Merkurstab? Wenn nun die Kupferstiche dieses Meisters selten sind, so sind es noch viel mehr seine Gemälde. Die Herren Cr. und Caval., die gewissenhaftesten Kunsthistoriker, zählen derselben in ihrem Inventarium nur vier auf, nämlich die zwei Heiligen, No. 1803 und 1804, in dieser Galerie, einen Christus in der Sammlung von Weimar und endlich das Stillleben vom Jahre 1504 in der Augsburger Galerie. Herrn Professor Moritz Thausing in Wien gebührt das Verdienst, uns klar und deutlich die nähere Beziehung auseinandergesetzt zu haben, in der dieser Proteus, halber Italiener und halber Nordländer, zum großen Dürer gestanden hat. Wer also von meinen Lesern über Jacopo de' Barbari besser unterrichtet zu sein wünscht, der informire sich darüber in Thausing's musterhaftem Werk über Albrecht Dürer (X. Kapitel).

Der neue Dresdner Katalog von 1876 hat noch einen segnenden Christus (No. 1802) den zwei ebengenannten Bildern von Barbari hinzugefügt. Betrachten wir uns nun diese drei Gemälde des Venezianers genauer. Der segnende Christus ward im Jahre 1867 noch dem Lucas von Leyden zugemuthet (unter No. 1804 der Katalogausgabe dieses Jahres); die Heiligen Catharina und Barbara (No. 1795

(Vita Philippi Burgundi etc.) nennt ihn Jacobus Barbarus venetus. Trotzdem aber stempelten neuere deutsche Schriftsteller, wie Harzen (Archiv von Naumann, 1855, I, 210) und Passavant (le Peintre Graveur, III, 134) den Jacopo de Barbari zu einem Nürnberger. Professor Thausing, in seinem «Dürer», wies jedoch dem Jakob Walch nicht nur seinen richtigen Platz in der Kunstgeschichte an, sondern gab den Meister auch Venedig, seiner Heimath, zurück. Und in der That, schon die wenigen bekannten Gemälde von ihm, so auch der größere Theil seiner Stiche, bezeichnen ihn als einen Venezianer. Mehrere seiner bis jetzt unbekannt gebliebenen Werke werden, wie man sehen wird, entweder dem Giovanni Bellini oder dem Antonello da Messina, andere wieder der altflorentinischen oder auch der ferraresischen Malerschule zugeschrieben.

und 1796 im alten Kataloge) aber wurden als Werke eines unbekannten Malers aufgeführt, obwohl ſchon viele Jahre zuvor Herr Renouvier dieſe Seitenflügel eines Triptychons als Gemälde des Jacopo de' Barbari richtig bezeichnet hatte. Im neuen Kataloge hat nun endlich Herr Hübner ſich bewogen gefühlt, dieſe drei Bilder, den ſegnenden Chriſtus und die zwei Heiligen, als Werke des Barbari anzuerkennen, ein Entſchluß, zu dem wir und mit uns gewiß alle ernſtern Kunſtforſcher und Kunſtfreunde, ihm von Herzen Glück wünſchen können. Dieſe drei Gemälde, namentlich aber die zwei Heiligen, tragen alle einen venezianiſch-deutſchen Charakter und dürften daher wohl eher dies-ſeits der Alpen als in Venedig entſtanden ſein. Die dem Meiſter eigenthümlichen Züge, auf die ich meine jungen Freunde in dieſen Bildern aufmerkſam zu machen mir erlaube, ſind folgende:

a) Alle drei Köpfe ſind mit halbgeöffnetem Munde gezeichnet.

b) Alle drei haben das obere Augenlid ſtark hervortretend, und dieſes bildet an ſeiner Wurzel oder Baſis eine ſehr ſcharfe Falte.

c) Alle drei haben einen runden Schädel und eine auffallend klobige runde Daumenſpitze.

Andere charakteriſtiſche Züge dieſes Meiſters ſind ſeine dichten, ſchmiegſam gezogenen Längenfalten an den Kleidern, die ſchmale und hohe äußere Ohröffnung, die allzu langen Gliedmaßen der weiblichen Geſtalten u. a. m. Alle dieſe eigenthümlichen Zeichen finden wir nun auch in einem vierten Bilde dieſer Galerie, nämlich in No. 28, das, mit einem Fragezeichen, dem Sandro Botticelli zugemuthet wird. Die Galathea, auf einem Delphine ſtehend, machte mir das erſte Mal, als ich ſie ſah, den Eindruck eines vlämiſch-italieniſchen Werkes; ſpäter aber, bei eingehender Prüfung, erkannte ich darin ganz deutlich und klar die Mache des Jacopo de' Barbari ausgeprägt. Der Mund der Galathea iſt zwar

überkleiſtert, würde man ihn aber reinigen, ſo träte ſicher der dem Barbari eigenthümliche Zug der halben Oeffnung deſſelben wieder zu Tage[1]).

Der Chriſtus in der Sammlung von Weimar, der noch im Ausdrucke venezianiſch iſt, jener andere Chriſtus bei Herrn Direktor Lippmann in Berlin und das Stillleben der Augsburger Galerie ſind ebenfalls Bilder, die Jacopo in der Fremde, d. h. dieſſeits der Alpen ausgeführt haben dürfte denn darin iſt, wie mir ſcheint, der ſtarke Einfluß unverkennbar, den die nordiſche Kunſt auf den Venezianer ausgeübt haben muß.

Zu dieſen ſieben Bildern des Barbari, die Deutſchland beſitzt, erlaube ich mir noch ein achtes hinzuzufügen, nämlich ein männliches, treffliches Porträt, welches, wie mir verſichert wurde, ſchon der ſelige O. Mündler als Werk des Jacopo de' Barbari erkannte. Dies intereſſante, ſehr hübſche Bildniß befindet ſich in der k. k. Galerie vom Belvedere in Wien (4. Saal, No. 36) und wird im Kataloge des Herrn Direktor von Engert der altflorentiniſchen Schule zugerechnet; ja, um den Meiſter noch ſchärfer zu bezeichnen, glaubte Herr von Engert es als dem Maſſaccio (sic) da S. Giovanni verwandt erklären zu müſſen, alſo auf jeden Fall für florentiniſch, wie die Galathea in den Augen ſeines Collegen an der Dresdner Galerie. Man ſcheint ſich alſo in beiden Hauptſtädten, an der Elbe wie an der Donau, ungefähr den nämlichen Begriff vom Charakter der altflorentiniſchen Malerſchule gebildet zu haben. Das Bildniß der Wiener Galerie ſtellt einen jungen Mann italieniſchen Ausſehens und in venezianiſcher Tracht dar, in ſchwarzem Kleide und mit ſchwarzem Barett; Bruſtbild; oben links brachte der Maler ein Lämpchen an, und dies Lämpchen ſieht, in meinen Augen wenigſtens, ſehr nordiſch

1) Man beachte auch die Stellung der Beine, das Auge mit ſeinen Eigenthümlichkeiten, die klobige Daumenſpitze u. ſ. w.; das Gemälde hat übrigens ſehr gelitten.

in der Farbe aus, während andererseits die mit Blattwerk arabeskirte weißliche Gardine hinter ihm an die Art des Giorgione und seiner Nachahmer, wie B. Boccaccino, Marco Marziale u. a. m., erinnert. Das Porträt selbst ist nach der Malweise ausgeführt, die durch Antonello da Messina in Venedig eingeführt und die auch von Giovanni Bellini schon in den zwei letzten Decennien des 15. Jahrhunderts angewendet wurde. Der halbgeöffnete Mund, die vortretenden obern Augenlider, die tiefen scharfen Thränengruben wie die Behandlung der Haarmasse geben auch in diesem Bilde mehr die Hand des Jacopo de' Barbari als alles andere zu erkennen.

Die bekanntesten Kupferstiche des Meisters vom Caduceo (Merkurstab) datiren, wie ich glaube, großentheils von Nürnberg und Brüssel und gehören daher den letzten zwei Decennien seines Lebens an. Jacopo hat überdies auch Zeichnungen sowohl für Kupferstecher als für Formschneider geliefert, und es genüge hier, zwei solcher Stiche zu erwähnen. Der eine, ein Kupferstich in der Sammlung der Ambrosiana zu Mailand, stellt ein in den Armen eines jungen Mannes eingeschlafenes Mädchen dar und ist Z. A. bezeichnet, also Zuan Andrea. Die Zeichnung verräth den Jacopo de' Barbari, und der Stich scheint mir zu den Jugendarbeiten des Zuan Andrea zu gehören. Der zweite ist die große Ansicht von Venedig, 1500 in Venedig selbst in Holz geschnitten von einem deutschen Formschneider, welchen für ihn der in Venedig ansäßige, ihm befreundete Anton Kolb aus Nürnberg hatte über die Alpen kommen lassen [1]). Die Zeichnung des Barbari auf diesem Blatte ist noch durchaus venezianisch breit [2]), seine Zeichnungen aus

1) Die Originalholztafeln befinden sich im Museo Corrèr zu Venedig.

2) Das heißt mit grober Feder ausgeführt, wie die Jugendzeichnungen von Tizian, von Seb. del Piombo, von Domenico Campagnola, Giambellino u. s. w. Eine ähnlich behandelte Federzeichnung, mit dem Merkurstab bezeichnet, besitzt die Sammlung der Uffizi; es ist eine Skizze zu einem Martyrium, wahrscheinlich des h. Sebastianus.

ſpäterer Zeit, wie z. B. die Tritonenentführung in der Dresdner Sammlung von Handzeichnungen, ſind ſchon feiner und ſpitziger in der Behandlung und verrathen ſomit den Einfluß der nordiſchen Kunſtweiſe. — Jacopo de' Barbari hat nun in Venedig nicht bloß Zeichnungen für Kupferſtecher und Holzſchneider geliefert, er muß nothwendigerweiſe auch manche Beſtellung als Maler von ſeinen Landsleuten erhalten haben; hielt ihn doch ſein Freund, der in Venedig anſäßige Nürnberger Kaufmann Anton Kolb, wie Dürer in einem ſeiner Briefe an Pirckheimer bemerkt, für den größten Maler der Welt. Indeß in ſo ganz beſonderen Ehren kann Barbari zu Hauſe nicht geſtanden haben, ſonſt würde er wohl ſchwerlich Venedig verlaſſen haben; auch erwähnt Vaſari ſeiner mit keiner Silbe.

Zu den von Jacopo in Venedig ausgeführten Malereien rechne ich auch die berühmten Freskomalereien, welche das ſchöne ſteinerne Grabmal des Senators Agoſtino Onigo in der Kirche di San Niccolò zu Treviſo zieren. Das Denkmal wurde im Jahre 1490 beſtellt und die maleriſche Ausſchmückung deſſelben mag wahrſcheinlich in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts fallen. Dieſe ſchönen Fresken ſtellen zwei an den Seiten des Monumentes ſtehende Krieger oder Herolde dar, von denen der eine ein langes Schwert, der andere eine eiſerne Keule, einen ſ. g. Morgenſtern, in der Hand hält [1]); zwei treffliche, lebendige Geſtalten, die den Charakter der Belliniſchen Schule an der Stirne tragen und deshalb ſowohl von Vaſari als auch von den Herren Cr. und Cav. (I, 171) dem Giovanni Bellini ſelber zugeſchrieben wurden, während Carlo Ridolfi [2]) ſie dem Antonello da Meſſina giebt [3]). Der obere und untere

1) Schwert und Morgenſtern führen auch die zwei al Fresco gemalten »Herolde« des Bramante in einem Zimmer des Hauſes Prinetti, Via Lanzone 4, zu Mailand.

2) Le Maraviglie dell' Arte, I, 86.

3) Der Krieger mit dem Schwert hat durch die Zeit gelitten, doch der andere mit dem Morgenſtern, auf der rechten Seite des Grabmals,

Theil des Denkmals ift überdieß noch mit grau in grau gemalten Arabesken, die Seiten mit Kriegstrophäen verziert. Zwifchen den Arabesken, unterhalb des Grabmals, fieht man in zwei Medaillons theils Reiterkämpfe, theils Sirenen von Centauren getragen, Satyrn u. dgl. dargeftellt, und gerade diefe grau in grau gemalten Figuren mit der dem Jacopo de' Barbari eigenen runden Kopfform befeitigen auch den letzten Zweifel an der Richtigkeit unferer Attribution [1]). Denfelben Geift und diefelbe Technik finden wir noch in den Figuren der Arabeskenverzierung am obern Theile der Façade vom Haufe No. 1548 auf dem Domplatze von Trevifo, fodaß wir auch diefe Malereien dem Barbari zuzufchreiben gefonnen find. Wie bekannt, ift fowohl das Denkmal des Senators Agoftino Onigo in Trevifo, wie auch dasjenige des Admirals Melchiorre Trevifani in der zweiten Kapelle rechts vom Chor der Kirche S^{a} Maria gloriosa de' Frari in Venedig das Werk der Lombardi [2]). Auch diefes letztere Grabmal, im Jahre 1500 entftanden, ift an den Seiten mit grau in grau gemalten Kriegstrophäen und oben mit Seegöttern, halb Mann halb Fifch, verziert. Betrachten wir uns diefe Malereien genauer, fo können wir nicht umhin, Herrn Dr.

ift fehr gut erhalten, und an diefem kann man noch deutlich die dem Jacopo de' Barbari eigenthümlichen Züge erkennen. Die technifche Behandlung der Haarmaffe an diefem Kopfe erinnert lebhaft an das Porträt der Belvederegalerie in Wien fowie an den Chriftuskopf (No. 1802) der Dresdner Sammlung.

1) Diefe Reiterkämpfe erinnern an die zwei bekannten Stiche des Barbari, in denen ebenfalls Kämpfe zwifchen Männern und Satyrn dargeftellt find; fo ift auch die Federzeichnung mit der Sirenenentführung in der Dresdner Sammlung nichts anderes als eine modificirte Wiederholung des nämlichen Gedankens, den Jacopo hier unter dem Grabmale des Onigo in Farben ausgeführt hatte.

2) Die gute Statue des Trevifani gehört höchftwahrfcheinlich dem Antonio Lombardi an, weshalb ich vermuthe, dafs auch er am Grabmale des Onigo mit feinem Bruder Tullio gearbeitet habe.

Gustavo Frizzoni aus Bergamo vollkommen beizustimmen [1]) und auch diese Arbeit mit ihm dem Jacopo de' Barbari zuzuschreiben. Aus den soeben bezeichneten, zur Verzierung von Denkmälern berühmter Männer dienenden Wandmalereien des Jacopo de' Barbari, können wir schließen, daß er in Gemeinschaft seiner Landsmänner, der Bildhauer Lombardi, gearbeitet habe. Die künstlerischen Beziehungen nun zwischen dem Maler und den Bildhauern dürften wohl nicht nur die Compositionsweise mancher seiner Stiche erklären, sondern auch die ihm ganz eigenthümliche Art, die Falten der Gewänder in seinen Figuren zu bilden. Diese dichtanliegenden, scharfen Längefalten erinnern nämlich deutlich an das Gefält bei den Gewändern der Lombardi und ganz besonders des Tullio Lombardi.

Daß aber Jacopo de' Barbari in seinen jungen Jahren auch starke Einflüsse nicht nur von Giovanni Bellini, sondern mehr noch von Antonello da Messina in sich aufgenommen haben müsse, bezeugt uns schon das Urtheil, welches die großen Kunstkritiker über seine Werke abgegeben haben, von denen die einen, wie wir eben gesehen, einige derselben dem Giovanni Bellini, die andern dem Antonello da Messina zumutheten.

Aus dieser venezianischen Frühperiode (1480—1490) sei es mir erlaubt, nur noch eines andern Gemäldes zu gedenken. Es ist dies das Porträt eines jungen Mannes in venezianischer Tracht, auf schwarzem Grunde, Brustbild, welches unter Nummer 201 in der städtischen Bildergalerie von Bergamo, Abtheilung Lochis, aufgestellt ist. Das Bild hat Schaden gelitten [2]) und ist bei weitem nicht so gut erhalten als das Porträt der Belvederegalerie in Wien; an

1) Siehe Archivio Veneto, Tomo XV—XVI, 1878.

2) Es ist nach der Malweise des Antonello und Giovanni Bellini mit Temperafarben untermalt und mit Oelfarben lasirt. Die Lasuren auf diesem Porträt sind vielfach abgerieben.

der Form des Mundes und des Auges fowie an der Art, wie die Lichter auf den Haarlocken aufgefetzt find, glaubte ich unfern Jacopo ganz ficher zu erkennen, wogegen der Katalog der Galerie diefes intereffante Bildniß dem jüngern Holbein fonderbarer Weife zumuthet. Mit größerer Sachkenntniß haben die Herren Cr. und Cav. (II, 98, Anm. 3) folgendes Urtheil über diefes Porträt abgegeben: this panel has Bellinesque and Antonellesque character, is trasparent but a little empty in tone.

Sind nun meine Attributionen der Galathea in Dresden, der Porträte in Wien und Bergamo, der Zeichnung zum Stiche des Zuan Andrea in der Ambrofiana zu Mailand und endlich der Wandmalereien in Trevifo richtig, wovon ich meinerfeits feft überzeugt bin, fo würde daraus folgen, daß diefer Venezianer bisher viel weniger bekannt war, als er es wohl verdient hat, und ich fordere daher meine jungen Freunde in der Kunftforfchung auf, diefem beweglichen und fremden Einflüffen leicht zugänglichen, aber ftets geiftreichen Künftler nachzugehen und feinen Spuren fchärfer folgen zu wollen. In Deufchland und Belgien dürfte man gewiß noch auf manches feiner Werke ftoßen, die entweder unbekannt oder, unter falfcher Bezeichnung, bis jetzt unbeachtet geblieben find.

Jacopo de' Barbari muß zwifchen 1440 und 1450 in Venedig das Licht der Welt erblickt haben. Von wem er die Anfangsgründe der Malerei erlernt, ift unbekannt. Daß er fpäter vielfach von Giovan Bellini (1460—1740) und namentlich von Antonello da Meffina (zwifchen 1480—90) beeinflußt worden, kann nicht in Zweifel gezogen werden; das Bildniß in der Galerie von Bergamo muß in diefe letztere Epoche fallen. Um 1490 dürfen wir ihn, fo fcheint es mir, feine erfte Reife nach Nürnberg machen laffen. Auf diefe Hypothefe führen mich die Worte Albrecht Dürer's [1]), er habe Niemand gefunden, der da

1) S.: Thaufing a. a. O. 222. und v. Zahn's Jahrbücher, I. Jahrg. S. 14.

etwas beschrieben hätte von menschlicher Maß zu machen, als einen Mann, Jacobus genannt, von Venedig geboren, ein guter, lieblicher Maler. Nun hätte Dürer schwerlich dieses „von Venedig geboren“ hinzugefügt, wenn seine erste Begegnung mit Jacobus erst 1494 in Venedig selbst statt gehabt hätte. Er fährt sodann fort: „Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Maß gemacht hatte, so daß ich in dieser Zeit lieber sehen wollte, was seine Meinung gewesen wäre, denn ein neu Königreich u. s. w.“ „aber“, fügt er hinzu, „ich war zu derselben Zeit noch jung und hatte von solchen Dingen nie gehört.“ Dürer war zu jener Zeit, d. h. 1490, etwa 19 Jahre alt. Diese meine Hypothese findet einen weiteren Stützpunkt in der Lehrzeit des Malers Hans von Kulmbach, welcher, wie bekannt, mit Recht als Schüler des Jacobus de' Barbari angesehen wird und der um 1490 etwa 13 oder 14 Jahre gezählt haben dürfte [1]). Doch, sei dem nun wie ihm wolle, als sehr glaubhaft erscheint mir jedenfalls diese Thatsache, daß Barbari schon vor 1500 in Nürnberg sich längere Zeit aufgehalten haben müsse. Einige seiner Kupferstiche, wie z. B. Mars und Venus, haben einen ausgesprochenen Nürnberger Charakter und dürften daher wohl als seine ersten in Nürnberg gemachten Versuche in der Stechkunst angesehen werden. Die meisten seiner Stiche gehören indeß gewiß seinen diesseits der Alpen, theils in Nürnberg, theils in Brüssel verlebten letzten Lebensjahren an, und die Erlernung der Stechkunst mag wohl auch der Hauptgrund seiner ersten Reise nach Nürnberg gewesen sein. Ob Barbari schon vor der Veröffentlichung seines großen Holzschnittes mit der Ansicht der Stadt Venedig, 1500,

1) Hans von Kulmbach hielt sich so streng an die Manier seines Lehrers und ahmte dieselbe so genau nach, dafs er selbst in den oben bezeichneten charakteristischen Eigenthümlichkeiten von Jacopo de' Barbari, wie z. B. in dem halbgeöffneten Munde, in der Form der Hand u. a. sich ihn zum Vorbild nahm.

ſich des Merkurſtabes als Monogramm bedient habe, kann ich leider nicht entſcheiden, da mir hierzulande keine Sammlung zu Gebote ſteht, in der alle oder doch die größere Zahl ſeiner Kupferſtiche enthalten wäre. So mögen andere die Antwort auf dieſe Frage finden. Mir genügt es, hier, wenn auch nur flüchtig, meine Leſer auf mehrere Kunſtwerke aufmerkſam gemacht zu haben, welche meiner Anſicht nach dem Barbari angehören und welche dazu angethan ſind, dieſe nicht unintereſſante Künſtlergeſtalt in einer beſſern und ſchärfern Beleuchtung erſcheinen zu laſſen. Barbari war, ſeinen Gemälden und Stichen nach zu urtheilen, eine ſanfte, weiche, ſchwankende Künſtlernatur. Um 1501 ſcheint er bereits in Nürnberg anſäßig zu ſein, und in dieſen erſten vier Jahren des 16. Jahrhunderts kam er dann mit Dürer in nähere Berührung und hat auf dieſen Rieſen in der Kunſt einen Einfluß ausgeübt, den wir ſowohl in mehreren Dürer'ſchen Stichen als auch in einigen Gemälden aus jener Zeit deutlich wahrnehmen[1]).

Im Jahre 1511 wurde er in Brüſſel von der Erzherzogin Margarethe, Regentin der Niederlande, in Betracht ſeines „hohen Alters und ſeiner Gebrechlichkeit", penſionirt, und 1516 war Jacopo de' Barbari bereits verſtorben[2]).

Die chronologiſche Folge, welche wir in der Muſterung der in dieſen Sälen enthaltenen Gemälde venezianiſcher Meiſter angenommen haben, führt uns nun auf die vom Kataloge dem Giorgione zugedachten Bilder — ich halte

---

1) Siehe darüber Thauſing a. a. O. S. 222—235.

2) Leider wurde ich auf den intereſſanten Artikel, den Herr Charles Ephruſſi in der Gazette des beaux arts (Jahrg. 1876) veröffentlichte, zu ſpät aufmerkſam gemacht, um davon für meine eigenen Studien profitiren zu können. Es freut mich aber ſehr, daraus zu entnehmen, daſs auch dieſer ſtrebſame und intelligente Kunſtforſcher der Meinung iſt, daſs Jacopo vor dem Jahre 1494 Nürnberg beſucht haben muſs (S. 374), und zweitens, daſs der Venezianer wahrſcheinlich daſelbſt von Wohlgemuth die Technik der Stecherei erlernt haben dürfte (S. 376 und 378).

es aber für zweckmäßiger, vorher die paar Bilder zu erwähnen, die Herr Hübner einem andern Sohne der Marca Trevifana, nämlich dem Vicenzo Catena, zufchreibt. Die Madonna mit dem Kinde zwifchen den Heiligen Margaretha und Catharina, Antonius und Nicolaus von Bari (No. 211) trägt im Kataloge den Namen des Catena, welchem Meifter felbft die Herren Cr. und Cav. das Bild zuzufchreiben für gut befinden (I, 257); doch es fcheint mir diefes Gemälde einem andern Trevifaner anzugehören, dem Francesco Biffolo, welcher ebenfalls, wie auch Catena, aus der Schule des Giovanni Bellini hervorgegangen ift. Für ein echtes Werk des Catena halte ich dagegen die „heilige Familie“ (No. 46), die Herr Hübner als ein nach einer Zeichnung Raffael's(!) von Saffoferrato ausgeführtes Bild aufführt. Ich freue mich jedoch, daß in diefem Falle mein Urtheil wenigftens mit dem der berühmten Hiftoriographen übereinftimmt (I, 256). Auf diefem Bilde entfpricht die Form fowohl des Ohres als der Hände ganz und gar derjenigen auf dem mit dem Namen Catena's bezeichneten Gemälde in der Galerie von Pefth; auch die eigenthümliche Beleuchtung ift hier diefelbe, wie auf den Bildern der Nationalgalerie zu London und des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt, welche beide den h. Hieronymus in feinem Studirzimmer darftellen. Auch begegnen wir hier demfelben Hündchen, das wir auf dem fchönen Bilde der Londoner Nationalgalerie, No. 234, finden [1]).

Derfelben Marca Trevifana, wie Biffolo und Catena, gehört auch Giorgio Barbarella oder Barbarelli, Giorgione genannt, an. Der Hübner'fche Katalog rechnet diefem feltenen Meifter nicht weniger als 5, fage fünf Bilder an, nämlich die Nummern 218, 219, 220, 221 und endlich

1) Das Bild ftellt eine thronende Madonna mit dem Kinde dar, vor der ein Ritter knieend fleht, und war früher dem Giorgione zugefchrieben, während der Katalog es jetzt «School of Giovanni Bellini» nennt.

das jüngst erworbene, mit der Nummer 2389 bezeichnete Gemälde. Betrachten wir diese Werke der Reihe nach.

No. 218 stellt den Jacob dar, welcher die Rahel begrüßt und umarmt. Ich kenne kein Bild des Palma vecchio, aus dem der Meister so liebenswürdig, so heiter, so poetisch gestimmt uns entgegentritt, wie aus diesem reizenden Idyllenbilde; denn daß es sein Werk sei, dafür spricht die stramme, etwas schwerfällige Figur der Rahel, dafür sprechen die dem Palma in seiner dritten oder „blonden" Manier (1520—1525) eigenthümlichen rosigen Fleischtöne, so wie selbst der Gesichtstypus der Rahel, welcher mit dem seiner Venus in dieser Galerie (No. 244) übereinstimmt. In Palma's Art ist ebenfalls der sitzende Hirt gezeichnet und gemalt, dessen Ohrform allein schon den Meister verriethe. Betrachten wir andererseits die wunderherrliche, breit behandelte Landschaft mit der Viehheerde, eine Landschaft, wie sie zu jener Zeit kein Niederländer so trefflich zu malen im Stande gewesen wäre, so können wir nicht umhin, eine freiere, jüngere Hand als die des Bergamasken darin wahrzunehmen und zwar die seines talentvollen Schülers, des Bonifazio Veronese. Es kommt mir daher vor, als ob an der Ausführung dieses reizenden Bildes vielleicht auch Bonifazio einigen Antheil gehabt haben dürfte [1]).

Schon die Herren Cr. und Cav. bemerkten mit gewohntem Scharfsinne, daß viele Figuren in diesem Bilde, zumal die des Jacob und der Rahel, an die Hirten der bergamaskischen Hochthäler erinnern, und daß ihre Be-

1) Ueber dies Bild siehe: M. A. Gualandi a. a. O. III, 179—194. Matteo del Teglia, Bilderagent des Großherzogs von Toskana zu Venedig, empfiehlt seinem Gönner in einem Avise vom 22. Juli 1684 den Ankauf dieses Gemäldes. Das Bild befand sich damals in einem Nonnenkloster von Treviso und galt als Werk Giorgione's. Die bedeutungsvollen Initialen G. B. F. werden in dem Brief Teglia's nicht erwähnt. Es scheint daher, daß dieselben erst später aufgesetzt worden sind, als nämlich das Bild in Privathände gerieth.

wegungen und Geberden mehr auf die Schule des Palma als auf die Art des Giorgione hinweisen; doch kann ich es nur bedauern, wenn dieselben hinzufügen, daß sie das Bild weder dem Giorgione noch dem Palma geben könnten und daher genöthigt wären, es dem Cariani zuzuschreiben, zumal die auf dem Sacke der Rahel gezeichneten Initialbuchstaben G. B. F. sich ganz gut als Giovanni Busi fece deuten ließen[1]).

Vor allem muß ich hiergegen bemerken, daß Cariani niemals sich Busi bezeichnet hat, sondern stets Joanes Carianus[2]). Andererseits ist Cariani klotziger in seinen Formen, schwärzer in den Schatten, er faßt die Landschaft ganz anders als Palma auf und erscheint überhaupt

1) Band II, 555.

2) So im Bilde »Christi Auferstehung« im Hause Marazzi zu Crema, vom Jahre 1520; so im Bilde »Madonna mit dem Kinde zwischen den hh. Hieronymus und Franciscus« im Besitze des Herrn Frizzoni-Salis zu Bergamo; so auf dem schönen Porträt in der Lochis-Carrarasammlung, ebenfalls in Bergamo; so auf dem Madonnenbilde bei Herrn Francesco Baglioni daselbst, vom Jahre 1521 u. s. f. — Und hätte Cariani auf italienisch sich signiren wollen, was übrigens zu jenen Zeiten nicht gebräuchlich war, so würde er Zuan de Busi, nicht aber Giovanni Busi geschrieben haben. Die Initialen G. B. sollen in der Absicht des Betrügers, der sie darauf setzen liefs, keineswegs Giovanni Busi, an den man schwerlich damals dachte, sondern augenscheinlich Giorgio Barbarelli bedeuten. Die Herren Cr. und Cav. scheinen überhaupt die zwei Schüler des Palma vecchio, den Bergamasken Cariani und den Veronesen Bonifazio, sehr oft mit einander zu verwechseln; ich sehe unter anderm in ihrem Kapitel über Cariani, dafs sie auch die zwei grofsen Bilder in der Belvederegalerie zu Wien (Erdgeschofs, 1. Zimmer, No. 7 und 11), »Amor's Triumphzug« und »Sieg der Keuschheit über die Liebe«, dem Cariani zuschreiben (II, 557), während dieselben doch ohne allen Zweifel dem Bonifazio angehören. Auch sind diese Bilder schon von Carlo Ridolfi (Vite dei Pittori, I, 376) als Werke Bonifazio's beschrieben. — Ein ander Mal nehmen die Herren den Previtali für den Cariani (das waren wenigstens Kinder des nämlichen Bodens), wie in der Freskolunette über der Seitenthüre der Kirche Santa Maria Maggiore in Bergamo.

in allen feinen Werken viel fchwächer als der Urheber diefes hochpoetifchen Gemäldes. Es ift wahr, fowohl Cariani als Bonifazio waren Schüler des Palma. Wie aber der erftere nie feine etwas fchwerfällige Bergnatur zu verleugnen im Stande ift, fo bewährt der letztere ftets in feinen Bildern die anmuthige, phantafiereiche, heitere Auffaffung und Darftellung der Veronefer.

Das zweite Giorgione'fche Gemälde in der Dresdner Galerie, No. 219, ftellt die „Anbetung der Hirten" dar. Im Haufe Pisani zu Venedig, dem es ehedem angehörte, galt es für ein Werk des Palma vecchio, wurde alfo erft in Dresden zum Giorgione erhoben. Doch dies ift, meiner Anficht nach, ein unftreitiges Bild des Bonifazio junior. Auch die Herren Cr. und Cav. find bei der Betrachtung diefes Gemäldes an Bonifazio erinnert worden: „we are reminded of Bonifazio" (II, 163).

Das dritte Bild, welches im Kataloge als Werk des Giorgione angeführt wird, ftellt einen Mann dar, der eine Dirne umarmt, No. 220. Ein triviales Bild, in der Auffaffung etwa an Michelangelo da Caravaggio erinnernd. Die Herren Cr. und Cav. fchreiben es dem von ihnen vielgenannten Domenico Mancini zu. Ich geftehe den Meifter diefes Bildes nicht zu kennen — doch ift es auch mir wahrfcheinlich, daß er der Marca Trevifana angehören möchte.

Das vierte Bild mit dem Namen des Giorgione ift ein männliches Porträt, welches den Pietro Aretino darftellen foll. In meinen Augen ift dies Bildniß weder ein Werk des Giorgione, noch ftellt es den Pietro Aretino dar, welcher, im Jahre 1492 geboren, nur 19 Jahre zählte, als Giorgione ftarb, während der hier dargeftellte Mann offenbar ein höheres Alter hat. Uebrigens ift diefes Porträt fo überfchmiert und entftellt, daß es geradezu unwürdig ift in einer öffentlichen Galerie dem Publikum vorgeftellt zu werden.

Das fünfte Bild des Giorgione, welches diefe Galerie



zu besitzen sich rühmt, ist eine allegorische Darstellung und zwar, wie Herr Hübner meint, aus Ariosto's Orlando Furioso. Ich erlaube mir, Herrn Hübner darauf aufmerksam zu machen, daß die erste Auflage des Orlando Furioso erst im Jahre 1516 erschien, also ungefähr fünf Jahre nach Giorgione's Tod. Auch Herr A. Baschet hat dies Bild als Werk Giorgione's citirt und so auch die Herren Cr. und Cav. (II, 154), doch schreiben diese es dem Girolamo Pennacchi zu. Meiner Meinung nach ist es eine alte Kopie nach einem echten Bilde des Giorgione; ob aber das Original noch erhalten sei, wüßte ich nicht anzugeben.

Wie meine jungen Freunde nach der Musterung der Werke, welche in der hiesigen und der Münchner Galerie dem Giorgione von den größten Kunstautoritäten aller Zeiten zugeschrieben werden, sich überzeugen können, ist dieser große Künstler, welcher mit Giovanni Bellini und Tizian wohl die erhabenste Figur unter den venezianischen Malern ist, schon seit Jahrhunderten zu einer Art Mythe geworden. Während man in München ihn mit Tizian und Palma verwechselt, schreibt Herr Hübner in seinem Kataloge der Dresdner Galerie demselben Werke zu, die, wie wir eben gesehen, dem Palma vecchio selbst oder einem seiner Schüler angehören, also stets entweder mittelbaren oder unmittelbaren Nachahmern des Giorgione. Anderswo bezeichnet man Gemälde des Sebastian del Piombo, des Lorenzo Lotto oder des Dosso Dossi mit dem Namen des Barbarelli und dies auch noch im besten Falle, der Nachäffungen eines Domenico Caprioli oder gar eines Pietro Vecchia, die man dem Meister von Castelfranco in die Schuhe schiebt, gar nicht zu gedenken.

Wie sollen wir nun mitten in diesem allgemeinen Wirrwar wahre Einsicht und Erkenntniß dieses feinsten und phantasiereichsten aller venezianischen Künstler erlangen? Daß Giorgione wirklich groß in seiner Kunst war, wird uns nicht nur durch die hohe Meinung, die seine Zeitgenossen von ihm hegten, bezeugt, sondern viel-

mehr noch durch den tiefen und weitreichenden Einfluß, den er auf die talentvollſten ſeiner Mitſchüler und Zeitgenoſſen ausgeübt hat. Meiner Meinung nach giebt's nur einen Weg, aus dieſem Labyrinthe herauszukommen, nämlich vor allen Dingen die authentiſchen auf uns gekommenen Werke deſſelben genau zu betrachten und in ſich aufzunehmen. Folgende ſind die wenigen feſt beglaubigten Werke des Meiſters:

1. Das große Altarbild in der Kirche von Caſtelfranco. Leider wurde dies wundervolle Gemälde vor wenigen Jahren durch den venezianiſchen ſ. g. Reſtaurator Fabris ſo gräßlich überſchmiert, daß man die urſprüngliche Farbenharmonie darin nicht mehr ſehen, ſondern nur noch ahnen kann. Da Naja in Venedig von dieſem Bilde eine leidliche Photographie abgenommen, ſo empfehle ich meinen jungen Kunſtgefährten, ſich dieſelbe verſchaffen zu wollen.

2. Die Landſchaft (auf Leinwand) mit dem Gewitter, der Zigeunerin und dem Soldaten („El paesetto in tela con la tempesta, con la zingana e Soldato"), vom Anonymus des Morelli im Jahre 1530 im Hauſe des Herrn Gabriel Vendramin geſehen (p. 80). Dieſes allerliebſte phantaſtiſche Bild kam ſpäter in die Galerie Manfrin, aus der es vor einigen Jahren Fürſt Giovanelli zu Venedig erwarb. Auch von dieſem Gemälde, welches gut erhalten iſt, findet man bei Naja eine photographiſche Aufnahme.

3. „La tela a olio delli tre filosofi nel paese, due ritti e uno sentado che contempla i raggi Solari" (Anonymus des Morelli, p. 65), auf deutſch: das Oelbild auf Leinwand mit den drei Philoſophen in offener Landſchaft, von denen zwei aufrecht ſtehen, der dritte aber ſitzt und die Sonnenſtrahlen betrachtet.

Dieſes Bild, ſagt der Anonymus, wurde von Zorzi da Caſtelfranco begonnen und von Sebaſtiano veneziano (Seb. del Piombo) vollendet. Im Jahre 1525 befand es ſich im

Hause des Herrn Taddeo Contarini zu Venedig; gegenwärtig ist es in einem sehr übeln Zustande in der Galerie des Belvedere in Wien aufgestellt.

Von den, etwa dreißig Jahre später, von Vasari in Venedig gesehenen und von ihm angeführten Gemälden des Giorgione sind die Wandbilder auf den Häuserfaçaden von der Salzluft längst schon verzehrt, die andern wahrscheinlich in irgend einem italienischen Palazzo oder in einem englischen Landschlosse verborgen; mir wenigstens ward es nicht vom Glücke beschieden, irgend eines derselben zu Gesicht zu bekommen.

Der sehr unkritische Maler Carl Ridolfi, welcher in der Mitte des 17. Jahrhunderts lebte, citirt zuerst unter manchen andern Werken des Barbarelli, welche von der neuern Kunstforschung demselben wieder genommen wurden [1]), auch das s. g. Conzert in der Galerie Pitti zu Florenz, No. 185, welches Bild dazumal noch im Besitze des in Venedig ansäßigen florentinischen Kaufmanns Paolo del Sera sich befand. Dieser del Sera war ein s. g. Kunstfreund, der aber nicht verschmähte, mit seinen Bildern, wenn es eben ging, auch ein gutes Geschäft zu machen, und daher auch nicht selten seinem Gönner, dem Großherzog von Toscana, Kunstwerke aus seinem Besitz abzutreten beliebte [2]). Solche venezianische Gemälde kamen dann mit den ihnen vom del Sera oder auch von del Teglia (einem andern Bilderunterhändler des Großherzogs in Venedig) gegebenen Taufen nach Florenz, wo sie dieselbe Benennung bis auf unsere Tage beibehalten haben. Dies gilt auch von dem berühmten „Concerto di musica“ der Pittigalerie.

1) So z. B. Cajus Plotius und Cajus Luscius (2. Saal, No. 10, der Belvederegalerie); die zwei Bilder des Dosso (h. Sebastian in der Breragalerie, No. 354, und der «David» der Borghesischen Sammlung zu Rom).

2) Siehe M. A. Gualandi, nuova raccolta di lettere sulla pittura, scoltura ed architettura, III, 167 u. f.

Leider ist dieses Gemälde derart von einem Restaurator besudelt worden, daß man in seinem gegenwärtigen Zustande vom Original blutwenig noch erkennt. Aus der Form der Hände und des Ohres und aus den Geberden der Figuren in diesem Bilde dürfen wir mit einer gewissen Sicherheit schließen, daß es nicht ein Werk des Giorgione sei. Würde man es von der Maske, die es verdeckt, befreien, so dürfte hier wohl ein Jugendwerk Tizian's zu Tage kommen.

Wurden nun im 17. Jahrhunderte von den Kunsthistorikern, wie wir gesehen, meistens Werke des jugendlichen Tizian, des Sebastiano del Piombo, des Palma vecchio und des Dosso Dossi dem Giorgione zugeschrieben, so wurde im vorigen Jahrhundert diese Ehre meist den zwei ältern Bonifazio erwiesen. In Dresden wurde damals die „Anbetung der Hirten", No. 219, welches Bild von Venedig an die Elbe unter dem Namen des Palma vecchio gekommen war, zum Giorgione erhoben; dieselbe Benennung erhielt die herrliche „Findung Mosis", No. 363 in der Breragalerie, und die Darstellung des nämlichen Gegenstandes im Kleinen in der Pittigalerie, No. 161; der s. g. Giorgione's aus dem Atelier der Bonifazio in den Privatsammlungen hier ganz zu geschweigen.

Es ist nur eine der vielen bloßer Munizipaleitelkeit entsprossenen Fabeln, wenn Vasari uns berichtet, daß Giorgio Barbarelli seine neue Malweise aus den Bildern des Lionardo da Vinci erlernt habe. Wo hätte wohl Giorgione zu seiner Zeit in Venedig Gemälde Lionardo's zu sehen bekommen? Andere Schriftsteller wieder behaupten, Giovanni Bellini hätte seine frühere Art zu malen in seinem Bilde vom Jahre 1505, das er für die Kirche von S. Zaccaria zu Venedig anfertigte, nach dem neuen System des Giorgione modifizirt. Dieser Behauptung widerspricht jedoch direkt das große Altarbild, das der Altmeister im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts für

die Kirche von S. Giobbe in Venedig gefertigt hatte [1]). Der Schüler hat wohl von feinem Meifter gelernt, nicht aber umgekehrt; und Dürer fcheint mir ganz recht zu haben, wenn er in einem Briefe von Venedig (1506) an feinen Freund Pirckheimer behauptet, Giovanni Bellini fei noch immer der größte Maler Venedig's. Giorgione entfaltete erft in den letzten fechs Jahren feines kurzen Lebens, etwa von 1505 bis 1511, feine ganze, feine volle Kraft. Aus den wenigen Werken von ihm, die auf uns gekommen find, — alle feine Wandgemälde hat, wie fchon bemerkt, die Seeluft aufgezehrt — leuchtet uns fein origineller, hochpoetifcher Geift fo hell entgegen, fpricht feine einfache, unbefangene, feine Künftlernatur fo frifch, fo einnehmend zu uns, daß, wer ihn einmal verftanden, ihn nie wieder aus feinem Geifte verlieren wird. Kein anderer Künftler weiß, wie er, mit fo wenig Mitteln unfere Phantafie zu bezaubern, unfern Geift ftundenlang zu feffeln, und doch wiffen wir gar oft nicht einmal, was diefe feine Figuren eigentlich bedeuten follen. Schon Vafari bemerkte, daß es fehr fchwer ift, Giorgione's Darftellungen irgend einen erklärenden Namen zu geben [2]). Giorgione war eine echte, harmlofe, lebensfrohe Dichternatur, ein Lyriker, im Gegenfatze zu Tizian, der durch und durch Dramatiker war. Diefer letztere ift unftreitig ein gewaltigerer, energifcherer Geift, Giorgione jedoch, wenigftens meinem Gefühle nach, ein Künftler von viel feinerem Schrot und Korn. In feinen landfchaftlichen Hintergründen, im Reize der Linien und der Farben haben wenige den Giorgione erreicht, keiner aber ihn übertroffen, wenn wir vielleicht Tizian ausnehmen wollen. Seine Liebe gehörte der Mufik, den fchönen Frauen, und vor allem feiner hehren Kunft. Keiner war fo unabhängig wie er, die Großen und Mäch-

1) Diefes zwar fehr ftark befchädigte, aber immer noch herrliche Bild befindet fich in der Pinakothek von Venedig, No. 38.

2) Siehe Vafari, Leben des Giorgione, Ediz. Le Monnier, VII, 84.

tigen der Welt ließen ihn gleichgiltig, keinem von ihnen hat er wie z. B. Tizian ſeine Freiheit und noch weniger ſeine Würde geopfert. So ungefähr ſchildert ihn uns Vaſari, und ich denke, daß ſein Bildniß damit getroffen ſei.

Leider ſind, wie ſchon geſagt, die Werke des Giorgione äußerſt ſelten. Es ſind überwiegend ſ. g. Cabinetsſtücke; Kirchenbilder ſcheint er nur ausnahmsweiſe gemalt zu haben. Der Anonymus des Morelli zählt im ganzen nicht mehr als etwa ein Dutzend Bilder von Giorgione auf, die zu ſeiner Zeit, d. h. zwiſchen 1512 und 1540, in Venedig ſich befunden; ein zweites Dutzend beſchreibt Vaſari beiläufig, und eine gleich große Zahl glaube auch ich nachweiſen zu können. Nun rathe ich meinen jungen Freunden, dieſelben entweder aufzuſuchen oder doch wenigſtens Photographien davon ſich zu verſchaffen; denn einem Meiſter wie Giorgione ſollte ein Kunſtbefliſſener täglich in's Geſicht ſchauen, damit er den Geiſt und die Formen dieſes feinſten aller Venezianer nach und nach ganz in ſich aufnehme. Ich werde nun chronologiſch die Werke aufzählen, welche jedem zugänglich ſind und meiner Anſicht nach dem Giorgione angehören.

1. Die ſ. g. Feuerprobe und das Urtheil Salomon's ſind wohl die älteſten Werke, die von ihm auf uns gekommen ſind. Dieſe zwei höchſt intereſſanten Jugendbilder des Meiſters befinden ſich in der Uffizigalerie zu Florenz (No. 621 und 630), ſie gehören noch in's 15. Jahrhundert, und Giorgione mag dieſelben etwa in ſeinem 16. oder 18. Jahre gemalt haben. Die für ihn charakteriſtiſchen Züge finden wir ſämmtlich ſchon in denſelben vertreten, nämlich das längliche Oval der Frauengeſichter, die etwas nahe an die Naſe gerückten Augen, die phantaſtiſche Art, die Figuren zu kleiden, die Hand mit ausgeſtrecktem Zeigefinger darzuſtellen, die poetiſchen landſchaftlichen Gründe mit den hochſtämmigen Bäumen u. ſ. f.

2. Ein „kreuztragender Chriſtus“, Bruſtbild auf Holz. Dieſer ſcharfblickende Kopf, der leider durch Reſtaurationen

viel gelitten hat, erinnert, wie die vorigen zwei Bilder, ganz und gar noch an den Lehrer Giovanni Bellini. Im Befitze der Gräfin Lofchi zu Vicenza.

3. Die thronende Madonna mit den Heiligen Franciscus und Liberale in der Kirche von Caftelfranco. Hauptbild.

4. Die Gewitterlandfchaft mit „der Zigeunerin und dem Soldaten“, beim Senator Fürften Giovanelli zu Venedig.

5. Die Madonna mit dem Chriftkinde auf dem Throne fitzend, rechts der h. Antonius, links vom Throne der h. Rochus; Hintergrund Landfchaft. Auf Leinwand. Diefes herrliche Gemälde, noch gut erhalten, befindet fich im Mufeum von Madrid und ift im Galeriekataloge, No. 418, als Werk des Pordenone angeführt, während die neueften Kunfthiftoriker, die Herren Cr. und Cav., es dem Francesco Vecelli zufchreiben (II, 292). Doch ich muß geftehen, daß es für mich keine geringe Freude war, bei meinem Befuche von Madrid diefes Wunderwerk venezianifcher Malerkunft fogleich als Schöpfung unfers Giorgione erkannt zu haben. Das Bild ift von Laurent in Madrid unter dem Namen des Pordenone photographirt worden, und ich kann Kunftfreunden nur rathen, fich die Photographie davon zu verfchaffen.

6. Der leider fehr verdorbene, aber ganz echte „Johannesritter“ in der Uffizigalerie zu Florenz (No. 622), welcher auch von den Herren Cr. und Cav. als Werk Giorgione's anerkannt wurde. Bei diefem fein aufgefaßten Kopfe an einen Maler wie Pier della Vecchia zu denken, ift eine wahre Härefie.

7. Daphne und Apollo, kleines Tafelbild, in der Gemäldefammlung des Seminario vescovile zu Venedig. Durch Reftaurationen mit Oelfarben fehr entftellt [1]).

1) Die Herren Cr. und Cav. (II, 165) geben diefes Bild dem Andrea Schiavone.

8. Die f. g. „drei Menfchenalter" in der Pittigalerie zu Florenz, No. 157, dafelbft dem Lorenzo Lotto zugefchrieben. Leider ift dies fchön gedachte Bild durch die Uebermalung fehr verdeckt, der halbbefchattete Kopf des Knaben, der ein Blatt Mufik in der Hand hält, jedoch noch immer herrlich und durch und durch Giorgionesk, fo daß ich es wage, ohne andere Dokumente zur Stütze meiner Anficht zu befitzen, das Bild dem Giorgione zuzufchreiben.

9. Das f. g. „Conzert" in der Galerie des Louvre in Paris, No. 39. Diefes herrliche Idyllenbild ift leider durch Uebermalung fehr entftellt. Tizian hat in dem einen feiner Wandgemälde der „Scuola del Santo" zu Padua den fchönen Jünglingskopf mit langen Haaren (der zazzera, wie die Italiener fagen), den wir in diefem Bilde auf dem Boden fitzend fehen, wiedergegeben.

10. Die an trefflichen Bildern italienifcher Schulen reiche Efterhazy-Galerie zu Pefth befitzt auch ein Giorgione'fches Werk, jedoch nur, wie ich glaube, als Fragment (No. 143). Zwei junge Männer, nachläßig, in venezianifcher Tracht des 15. Jahrhunderts gekleidet und barfuß, ftehen auf einem Hügel; hinter ihnen etwas höher gelegen fieht man ein Landhaus. Es ift Morgendämmerung, und von weitem fieht man das von den erften Sonnenftrahlen befchienene Meer. Der eine von den zwei fchönen Männern lehnt den linken Arm auf die Schulter des andern und weift bedeutungsvoll auf etwas hin, was nicht weit von ihnen vorzugehen fcheint; der andere blickt voll Verwunderung, ja faft erfchrocken, abwärts in derfelben Richtung. Irre ich nicht, fo möchte wohl diefes Bild ein Bruchftück eines vom Anonymus des Morelli angeführten Werkes des Giorgione fein (Anonym. pag. 65). 1525, in casa de M. Taddeo Contarino: La tela del paese con el nascimento de Paris, con li dui pastori ritti in piede, fu de mano de Zorzo de Caftelfranco, e fu delle sue prime opere."

Wir hätten alfo hier nur die zwei aufrechtftehenden Hirten vom Berge Ida vor uns, unter deren Auffícht der

junge Paris dann aufwuchs. — Die andere Hälfte, auf der feine Geburt dargeftellt war, fehlt leider. — Die Landfchaft auf diefem Bilde erinnert lebhaft an diejenige, welche wir in der Dresdner Galerie auf dem „Venusbilde“, No. 236, bewundern. In der Galerie von Pefth führt noch ein anderes Gemälde den Namen des Giorgione. Es ift dies das Bildniß eines jungen Mannes (No. 156), von gar feiner und edeler Auffaffung. Aus feinem auf der Bruft offenen fchwarzfammtnen Oberkleide fchaut ein Stück weißes Hemd hervor; das lange, gefcheitelte braune Haar wird von einem Netze aufgefangen; der rechte Arm ftützt fich auf ein Gefimfe, die linke Hand ruht auf der Bruft. Nur ungern trennt man fich von diefer melancholifchen Figur; mit feinem bedeutungsvollen Gefichte hält der junge Mann den Befchauer wie feftgebannt, gleich als wollte er ihm das Geheimniß feines Lebens anvertrauen. Leider hat dies Porträt fehr gelitten, und an der Mache ift fchwerlich der Meifter noch zu erkennen. Ich ziehe es daher vor, diefes reizvolle Bildniß nicht in die Reihe der von mir ficher für echt gehaltenen Werke des Giorgione einzutragen [1]).

---

1) Ich möchte bei diefer Gelegenheit meiner Verwunderung Ausdruck geben, dafs in Deutfchland, wo fo viele geiftvolle Männer mit Ernft nnd Liebe das Studinm der italienifchen Kunftgefchichte pflegen, fich noch keiner gefunden hat, der fich diefer ganz ausgezeichneten Sammlung angenommen und diefelbe, wie fie es wohl verdient, in ihr wahres Licht geftellt hätte. In derfelben befinden fich zwei gute, ja vorzügliche Bilder des Correggio; zwei von Raffael (das eine davon freilich nnvollendet, das andere, ein männliches Porträt, abfchenlich zugerichtet); von den Lombarden: ein fchönes Bild von Boltraffio, ein anderes von Cefare da Sefto, zwei ganz ausgezeichnete Madonnenbilder von Bernardino Luini, eins von Ambrogio Borgognone, eins von Giampietrino; von den Venezianern: das Porträt der Catarina Cornaro von Gentile Bellini, ein gutes Bild von Carlo Crivelli, eins, vielleicht zwei, von Giorgione, eins von Vincenzo Catena, eins von Marco Bafaiti; von den Nordländern: ein Porträt von A. Dürer; ein Bild von Lucas van Leiden, und viele andere;

11. Zu Giorgio Barbarelli's letzten Gemälden gehört das Bild mit den f. g. drei Philofophen der Wiener Belvederegalerie, von dem ich bereits gefprochen, und das der Anonymus 1525 im Haufe des Taddeo Contarini zu fehen Gelegenheit hatte.

Im nämlichen Jahre trug derfelbe in fein Merkbuch ein anderes Bild des Giorgione ein, welches fich damals im Haufe des Jeronimo Marcello a San Tommado befand: la tela della Venere nuda, che dorme in un paese con Cupidine fù de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano („die Leinwand mit der nackten Venus, welche in einer offenen Landfchaft fchläft, ift das Werk des Giorgio von Caftelfranco; die Landfchaft und der Cupido wurden jedoch von Tizian fertig gemalt“ Anonymus des Morelli, p. 66). Auf diefes merkwürdige, ganz verfchollene Bild werden wir fogleich zurückkommen. Vorher fei es uns noch vergönnt, zu bemerken, daß derfelbe Anonymus im Jahre 1530 im Haufe des Gabriel Vendramin ein anderes Bild von Giorgione fah: „El Cristo morto sopra el sepolcro, con l'anzolo che el sostenta, fu de man de Zorzi da Castelfranco, reconzato da Tiziano“ („der todte Chriftus auf dem Grabe, mit dem Engel, der ihn ftützt, ift ein Werk von Giorgio von Caftelfranco, reftaurirt von Tizian“). Wir erfahren hier, daß Giorgione auch eine f. g. „Pietà“ gemalt hat; ob diefes Bild noch erhalten ift und wo es zur Zeit fich befindet, bin ich nicht im Stande zu fagen. Gewiß aber konnte der Anonymus an diefer Stelle nicht den „weltberühmten todten Chriftus“ im Monte di Pietà von Trevifo gemeint haben, wie Einige behaupteten, da ja in

---

fodann treffliche Werke aus der holländifchen, aus der flämifchen und aus der fpanifchen Schule.

Unter den Handzeichnungen: drei von Lionardo da Vinci, etliche von Raffael, mehrere von Fra Bartolommeo, von Michelangelo, von Dürer, eine von Lucas van Leiden, mehrere von Holbein d. j., u. f. f.

diesem letztern Bilde der todte Christus nicht nur von einem, sondern von drei oder vier Engeln gestützt wird. Mit Ausnahme der Herren Cr. und Cav. bestehen auch alle neueren Kunstforscher noch immer darauf, jenes Gemälde von Treviso als ein bewunderungswürdiges Werk des Giorgione zu bezeichnen — was wohl ein weiterer Beweis für die Richtigkeit meiner Behauptung ist, daß der große Maler von Castelfranco selbst von den größten Autoritäten in der Kunst noch sehr wenig recht verstanden und gekannt ist. Ueber das Bild bin ich insofern derselben Ansicht wie die Herren Cr. und Cav., welche jene „Pietà“ in Treviso dem Giorgione absprechen. So geistlos und klotzig in den Formen, so schwerfällig und dumpf in der Farbe ist jenes Bild, daß es höchstens einem Nachahmer des Meisters, vielleicht dem Trevisaner Domenico Caprioli, der das männliche Porträt der Münchner Galerie gemalt hat, zugeschrieben werden kann [1]), oder etwa irgend einem ebenbürtigen Zeitgenossen desselben — dem edeln, feinen Giorgione aber in keinem Falle.

Nach dieser langen Disgression kehren wir zurück zu dem vom Anonymus im Jahre 1525 im Hause des Jeronimo Marcello zu Venedig gesehenen und von ihm, wenn auch flüchtig, so doch richtig beschriebenen Bilde: „schlafende Venus mit dem Cupido in einer offenen Landschaft.“ Dieses wunderbar schöne Bild gilt allgemein für ganz verschollen. Ob mit Recht, ist eine andere Frage. Wenn ich dasselbe noch nachweisen zu können glaube, so habe ich meine jungen Freunde diesmal nicht weit zu führen. Das herrliche Bild befindet sich — nur dem Auge der Kunstforscher bisher verschleiert — in der Dresdner Galerie (No. 236). Zu meinem eigenen Troste kann ich mir das Zeugniß geben, in diesem zauberhaft schönen Bilde den

---

1) No. 1421. In der «Pietà» von Treviso würde sich Domenico Caprioli, wenn dieses Bild wirklich von ihm wäre, auch als ein Nachahmer des Giovan Antonio da Pordenone zu erkennen geben.

Genius und die Hand Giorgione's empfunden und gesehen zu haben, ehe ich entdeckte, daß es schon im Verzeichnisse des Anonymus des Morelli als solches aufgeführt steht.

Wie nun solch ein Werk, die Quintessenz venezianischer Kunst, so lange Zeit unbeachtet bleiben konnte, wäre für mich geradezu ein Räthsel, wenn ich nicht aus langer Erfahrung wüßte, daß in Sachen der Kunst das unglaublichste allerdings möglich ist. Wenn ich bedenke, daß im Saale nebenan die s. g. Madonna di Caitone, das vermeintliche Werk des Moretto, hängt, ein Bild, welches von sehr geachteten und geistreichen Kunstschriftstellern, z. B. von Quandt und Rio, als Original bewundert und in den Himmel erhoben werden konnte, und daß dagegen das Auge nur sehr weniger Kunstfreunde bisher durch das wunderbare Licht sich angezogen fühlte, das selbst durch die Hülle hindurch, mit der der Restaurator dieses herrlichste aller Venusbilder der Welt versehen hat, immer noch strahlend hervorscheint, — wenn ich dieses bedenke, so befällt mich ein trauriges Gefühl, eine tiefe Entmuthigung, und ich muß mir selbst sagen: was nützt alle unsere gepriesene Bildung, was frommen die Tausende von Büchern über Aesthetik und Kunst, was helfen unsere öffentlichen Vorlesungen, was unsere jährlichen Kunstausstellungen, wenn wir, ohne besondere Fingerzeige, stumpf und gefühllos vorbeigehen können an einem der herrlichsten, vollkommensten Werke, das die Kunst aller Zeiten je ans Licht gebracht hat?! — — Armer großer Giorgione, wie wenig versteht dich doch diese moderne Welt, ja, wie wenig haben selbst deine eigenen Landsleute bald nach deinem Tode dich verstanden! Wurde dein strahlendes Antlitz nicht selbst in Bildern gesucht und gefunden, worin doch nur deine Karikatur gegeben ist? Wer diese Venus des Giorgione, diese traumhaft schöne Weibergestalt, nicht zu würdigen im Stande ist, der sage mir ja nicht, daß Raffael, Lionardo, Correggio und Tizian ihn entzücken.

Hat Raffael oder irgend ein Künſtler, ſelbſt unter den Griechen, je ein feineres Liniengefühl an den Tag gelegt als Giorgione in dieſer Venusgeſtalt? Wie klotzig und bäuriſch erſcheint im Vergleiche as nackte Weib des Palma vecchio an der nämlichen Wand, wie irdiſch und aller innern Anmuth baar iſt nicht die berühmte Venus mit Cupido des Tizian in der Tribüne der Uffizigalerie![1]) Dazu dieſe paradieſiſche Landſchaft! Würde dieſes Gemälde mit Verſtändniß und großer Sorgfalt vom Schmutze und der Farbenmaske des Reſtaurators, die es verdecken, befreit, ſo glaub' ich, müßte dieſe Venus des Giorgione zu den Kunſtperlen erſter Größe nicht nur der Dresdner ſondern aller Galerien der Welt gezählt werden. Stellt man dieſe Venus, welche das Prototyp dieſer Art Liebesbilder für die Venezianiſche Schule wurde, neben die berühmten Venusbilder Tizian's oder neben ſeine Danaegeſtalten, ſo wird man leicht erkennen, um wie viel an Feinheit des Gefühls, an Adel der Auffaſſung Giorgione alle ſeine Nachahmer überragt. Die Danae von Tizian iſt ſo realiſtiſch, ja, ſagen wir's gerade heraus, ſo niedrig gedacht, daß man unwillkürlich in der Alten daneben an eine Kupplerin vom gemeinſten Schrote erinnert wird. Neben der Venus des Botticelli im Korridor der Uffizigalerie und neben der Danae des Correggio im Borgheſepalaſt zu Rom erſcheint freilich auch dieſe ſchlafende Venus des Giorgione noch immer realiſtiſch, jedoch im ſchönſten, edelſten Sinne des Wortes. Giorgione war eben eine geſundere, kräftigere, lebensfreudigere Natur als Correggio; auch hatte ſich dieſer letztere in ſeiner Danae ein ganz anderes Ziel geſetzt als der Venezianer in ſeiner ſchlafenden Venus. Die ſinnliche Wolluſt iſt wohl nie

1) Dieſes in ſo manch' anderer Beziehung treffliche Gemälde Tizian's wurde indeſs vor etwa zwei Jahren durch eine neue Reſtauration faſt völlig verdorben und iſt in ſeinem gegenwärtigen Zuſtande ungenieſsbar.

ſo durchgeiſtigt dargeſtellt worden, wie dies Correggio ſowohl in ſeiner Danae als in ſeiner Leda der Berliner Galerie geglückt iſt. Wie grobkörnig ſind nicht alle die Venus- und Danaedarſtellungen eines Tizian dagegen! Doch gebe ich gerne zu, daß, was techniſche Meiſterſchaft, was äußerſte Gewandtheit der Pinſelführung, kunſtreiche Licht- und Schattenvertheilung betrifft, kein Maler Italiens je den alten Tizian erreicht hat.

Im Jahre 1646 gab Carlo Ridolfi ſeine „Meraviglie dell' arte“ heraus. Derſelbe hatte aller Wahrſcheinlichkeit nach keine Kenntniß vom Manuſcripte des Anonymus, führt aber ebenfalls dieſe „ſchlafende Venus“ als Werk Giorgione's an, und zwar noch immer als im Hauſe Marcello befindlich: una deliziosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcella, ed a' piedi è Cupido con augellino in mano che fù terminato da Tiziano; d. h. eine wunderherrliche nackte ſchlafende Venus iſt im Hauſe Marcello und hat zu ihren Füßen den Cupido mit einem kleinen Vogel in der Hand, welcher (d. h. der Cupido) von Tizian vollendet wurde (Vol. I, p. 130). So lautete alſo damals noch immer die Tradition im Hauſe Marcello. Dieſes Bild kam nun, wie Herr Hübner im Kataloge uns mittheilt, als Werk Tizian's nach Dresden, und „zu den Füßen der Venus ſaß ein Amor, welcher ſo beſchädigt war, daß man die Ueberreſte ganz hinweggenommen; reſtaurirt von Schirmer.“ Nach der Reſtauration ward das Bild als „wahrſcheinliche Kopie(!!)“ und überdieß von Saſſoferrato(!) getauft [1]. Und als ſolche

---

1) Die graue, ſchmutzige, ſchwerfällige Wolke, die den Himmel faſt ganz bedeckt, iſt das Werk des Reſtaurators, hinter derſelben ſteigt die originale, helle giorgioniſche Wolke auf; auch die drei Bäume im Mittelgrunde ſind gar zu plump und dumm übermalt; der helle Lichtſtreifen auf den Häuſern iſt ganz giorgionesk, gerade ſo, wie wir ihn im Bilde «das Gewitter mit der Zigeunerin und dem Soldaten» (beim Fürſten Giovanelli) ſehen. Der ganze, wunderbar ſchöne Leib der Venus iſt mit einer gelblich-ſchmutzigen Kruſte überzogen. Das rothbraune Tuch mit

betrachten sie auch zu meinem großen Erstaunen die Herren Cr. und Cav. (Vita di Tiziano ecc. Bd. I), welche dafür sich rühmen, in einem Bilde der Galerie von Darmstadt (No. 520), daselbst Tizian zugemuthet, das Originalgemälde dieser Dresdner Venus entdeckt zu haben. In meinen Augen ist die Darmstädter „Venus“ nichts anders als eine freie und wüste Kopie nach der Venus des Giorgione der Dresdner Galerie, und zwar von irgend einem schwachen Niederländer aus dem 17. Jahrhunderte ausgeführt. Es entscheiden nun die wahren Freunde der italienischen Kunst zwischen diesen schroff einander gegenüberstehenden Urtheilen! An diejenigen aber, welche an den Kopien des Holbein (No. 1809), des Correggio (No. 153), des Leonardo da Vinci (No. 30), des Tizian (No. 225), des Moretto (No. 254[a]) ihre Freude haben und dieselben als Originalgemälde zu betrachten und zu bewundern gewohnt sind, sind diese meine Worte gewiß nicht gerichtet; mögen sie ruhig fortfahren, an jener Scheinkunst sich zu erlaben, nur sollen sie mich in meiner Bewunderung dieser Venus des Giorgione ungestört lassen.

Im angrenzenden Saale hängt die berühmte, auch von Rio und Passavant[1]) hochgelobte Madonna des Moretto da Brescia, No. 254[a]. „Die heilige Jungfrau“, sagt Herr Hübner, „wie sie im Jahre 1523 einem Hirtenknaben, Filippo Viotti von Monte Caitone in der Provinz Brescia, zur Abwendung der Pest erschien“. Veränderte Wiederholung des Altarbildes in Paitone. Oben links auf dem dunkeln Hintergrunde liest man:

---

dem goldenen Saume, auf dem der so fein modellirte Arm der Venus scharf absticht, ist durch und durch giorgionesk, ebenfalls in seiner Manier sind die gekniffenen Bruchfalten auf dem weissen Tuche, die Form des Daumens, welcher bei Giorgione von dem bei Tizian sehr abweicht. Und endlich dieses herrliche Oval des Gesichtes! Es ist dasselbe, das wir in der Madonna von Castelfranco und in der Madonna im Madrider Museum sehen.

1) S. Passavant's Raphael Sanzio, franz. Ueberfetzung, Vol. II, p. 316.

Imago Beatae Mariae Virg. quae mens. august. 1533 (alſo nicht 1523) Caitoni (sic) agri Brixani Pago apparuit Miraculor. operatione concursi pop. celeberrim. —

„C'est la Madone miraculeuse qu'il peignit (Moretto nämlich) en 1533, pour satisfaire la dévotion de ses compatriotes et la sienne etc.“, ſagt der neokatholiſche, liebenswürdige Kunſtſchriftſteller A. F. Rio in ſeinem Büchlein: Léonard de Vinci et son école (pag. 312), und fährt dann fort: „Pour comble de bonheur, c'était sur une bannière que devait être peinte l'image vénerée, avec le double caractère de Reine des anges et de mère de miséricorde. C'était un problème analogue à celui que Rafael avait à résoudre en peignant la Madone de S. Sixte(!!); et les âmes pieuses, qui ont aussi leur compétence(?), bien différente de celle des connaisseurs (das ſieht man) peuvent comparer, au point de vue de l'inspiration, ces deux chefs d'oeuvre que le hazard a réunis dans la même ville. La vierge de Moretto est à Dresde, et fait partie de la collection de Mr. Quandt, excellent appréciateur des trésors d'art qu'il possède.“ Aus der Sammlung des verſtorbenen Herrn von Quandt kam dann dieſes „chef d'oeuvre“ in die Dresdner Galerie. Auch die Herren Cr. und Cav. führen die Madonna von Caitone als Werk des Moretto in ihrem Inventarium der Werke des Aleſſandro Bonvicino an und citiren dabei auch die Inſchrift [1]).

Ich müßte wohl an meinem Verſtand ſelbſt zweifeln bei allen dieſen übereinſtimmenden Urtheilen unſerer berühmteſten Kunſtſchriftſteller über den Kunſtwerth dieſes vermeintlichen Gemäldes von Moretto, wenn ich mich dem Glauben verſchließen wollte, daß die „vierge miraculeuſe“ des Herrn Rio, celeberrima operatione miraculorum, wie die Inſchrift ſagt, noch immer fortführe, Wunder zu wirken. Doch, Scherz bei Seite! — Ich gebe gern zu, daß eine gutgemachte Kopie ſehr oft auch die feinſten, ergrauteſten

1) II, 416 und 417.

Kenner und Experts täufchen könne; daß aber eine fo einfältige, flache, fchwerfällige Kopie wie dies Bild hier, Männern, die fich doch ihr ganzes Leben mit der alten Kunft befaßt und über hunderte und hunderte von Werken alter Meifter ihr Urtheil der Welt zum beften gegeben haben, zu imponiren im Stande ift, das hätte ich mir wahrlich doch nie denken können. Armer unglücklicher Moretto, welchen Begriff muß fich das die Dresdner Galerie befuchende Publikum nach diefer Madonna von Caitone von deiner Kunft machen! Während du in deinen Bildern durch die fo liebenswürdige, feine Harmonie deiner glänzenden Farben, durch den Adel der Form und die Eleganz der Bewegung alle Herzen zu feffeln verftehft, bift du in Dresden, am Hauptfammelplatze aller Kunftfreunde der Welt, verurtheilt am Pranger zu ftehen, unter dem plumpen Aushängefchild einer einfältigen, blut- und knochenlofen, hifterifch ausfehenden Nonne [1])! Nein, im Namen des

1) Es ift wohl kaum nöthig, vor diefer erbärmlichen Kopie aus dem vorigen Jahrhunderte den feineren Kenner auf die flachen, knochenlofen Hände, auf den dumpfen, einfältigen Ausdruck diefer Madonna, auf das fchreiende Ziegelroth des Bodens u. a. m. aufmerkfam zu machen. Auf dem Originalgemälde macht diefe, übrigens nicht gelungenfte unter den fonft fo anmuthigen Frauengeftalten des Moretto, gerade durch den feinen Silberton ihres langen weifsen Gewandes einen tiefpoetifchen Eindruck. Wo ift aber jener Silberglanz in dem Gewande diefer Madonna von Caitone geblieben? Wahrfcheinlich in Paitone, auf jenem kahlen Hügel mit dem kleinen Kirchlein, eine gute Viertelftunde vom darunterliegenden Dorfe entfernt. Dort im Originalbilde hatte es wohl einen Sinn, die Maria auf der Erde in Nonnentracht darzuftellen, denn diefelbe fpricht ja mit dem vor ihr ftehenden Knaben, der auf jenem Hügel Brombeeren fammeln wollte, während fie ihm aufträgt, ins Dorf hinunter zu gehen und den Leuten unten zu empfehlen, der Madonna auf dem Hügel ein Kirchlein zu errichten, wenn die Gemeinde von der Peft befreit zu werden verlangte. Was kann aber hier in der Kopie diefe dumpf vor fich hinbrütende Frau fagen wollen? Kein vernünftiger Menfch wird in diefer fcrophulöfen Nonne die Mutter Gottes auch nur ahnen können. In der Pfarrkirche von Auro, einem Dörfchen in der Val Sabbia, im Brescianer-

edeln Brescianers proteſtire ich mit der ganzen Energie eines tief beleidigten Herzens gegen dieſes unwürdige Plagiat auf den Meiſter. Daß dieſe alberne Frauengeſtalt da die Madonna von Caitone vorſtelle, dagegen habe ich nichts einzuwenden, nur möge Herr Hübner meinen Rath befolgen, dieſelbe fernerhin nicht mehr mit Moretto's Madonna von Paitone zu verwechſeln.

Beſſer als Aleſſandro Bonvicino, Moretto genannt, iſt der große Tizian, ſein Zeitgenoſſe, in der Dresdner Galerie vertreten. Der Hübner'ſche Katalog ſchreibt ihm nicht weniger als neun authentiſche Werke zu. Sehen wir uns gleich dieſelben näher an.

Sein früheſtes Bild unter dieſen iſt ohne Zweifel der weltberühmte „Zinsgroſchen", No. 222, bezeichnet Ticianus. (Faſt alle Werke aus der Frühzeit des Meiſters, bis etwa zum Jahre 1522—24, ſind Ticianus und nicht Titianus bezeichnet.) Die Herren Cr. und Cav. ſetzen dieſes Gemälde in's Jahr 1508 (Vita di Tiziano, ecc.), Vaſari dagegen in's Jahr 1514. Ich meinestheils würde eher der Anſicht der Herren Cr. und Cav. als der des Vaſari mich nähern [1]). Mir iſt kein Bild Tizian's bekannt, das mit ſolcher Sorgfalt und Liebe ausgeführt wäre, wie dieſer edle, tiefempfundene Chriſtuskopf [2]). Dieſes Bild iſt

gebirge, habe ich eine ältere Kopie der Madonna von Paitone geſehen, und ich habe kaum nöthig zu ſagen, daſs hier auch der Bauernknabe mit ſeinem Körbchen Brombeeren dargeſtellt war.

1) Andere behaupten, daſs der «Zinsgroſchen» zwiſchen den Jahren 1516 und 1522 gemalt ſein müſſe, da Tizian nicht vor dem Jahre 1516 nach Ferrara gekommen wäre. Dieſe wollen alſo, daſs der Zinsgroſchen um mehrere Jahre nach der «Aſſunta» entſtanden ſei, wovon ich mich nicht recht überzeugen kann, da der Typus des Chriſtus in dieſem Bilde der nämliche iſt, den wir im Kreuztragenden Chriſtus von Tizian in der Kirche von S. Rocco (gewiſs ein ganz frühes Werk des Meiſters) wahrnehmen.

2) Herr Profeſſor Thauſing behauptet in ſeinem Werke über Dürer, S. 269, daſs der Venezianer zu dieſem ſeinem ſeelenvollſten Bilde von dem deutſchen Meiſter Dürer inſpirirt worden und daſs der Zinsgroſchen



nach der van Eyck'fchen Weife gemalt, was man z. B. noch an einer Stelle am Halfe des Chriftus, wo die Lafur verfchwunden ift, fehen kann. Man behauptet, der „Zinsgrofchen" wäre von Tizian für den Herzog Alphons von Ferrara gemalt worden — was ich dahin geftellt laffen will. Soviel fcheint ficher zu fein, daß das Bild erft von Alphons IV. oder von Franz I. von Efte angekauft wurde und auf diefe Weife in die Galerie von Modena und fodann unter den „hundert Bildern" nach Dresden kam.

Ein anderes, herrliches Gemälde aus der Jugendzeit des Meifters ift auch das Tafelbild, No. 223, worauf die Madonna mit dem Chriftkinde dargeftellt ift, umgeben von den Heiligen Johannes dem Täufer, Hieronymus, Paulus und Magdalena. Trotz der argen Reftauration noch immer ein Wunder leuchtender Farbe! Ich würde diefes jugendfrifche, glanzvolle Werk Tizian's ungefähr in die Epoche fetzen, als er feine berühmte „Affunta" für die Kirche von Sa. Maria gloriosa de' Frari (jetzt in der Akademie von Venedig) malte, d. h. zwifchen 1514—1520[1]).

---

daher «deutfchen Urfprungs» fei. Ich geftehe, dafs mir diefe Bemerkung meines trefflichen Freundes faft wie eine patriotifche Illufion vorkommt. Auch fcheint es mir, dafs dem grofsen Dürer kein Abbruch gefchähe, wenn man dem Cadoriner diefen feinen Chriftus unbedingt liefse. Ich will damit keineswegs fagen, dafs ich nicht auch in der Kunft die geiftigen und moralifchen Analogien anerkennen und denfelben ihre volle Bedeutung laffen wolle, nur kommt es mir vor, als ob man in neuerer Zeit mit diefen Analogien infofern einen argen Mifsbrauch getrieben habe, als man diefelben zum Syftem hat erheben wollen.

1) Habe ich die Herren Cr. u. Cav. recht verftanden, fo laffen fie in ihrem Buche «la vita di Tiziano», II, 477 und 478, diefes Gemälde als Werk Tizian's nicht gelten, fondern fchreiben es dem Andrea Schiavoni zu. Mit äfthetifchen oder technifchen Beweismitteln läfst fich bei der Beftimmung eines Kunftwerkes nichts entfcheiden. Hier kann man auf das deutfche Sprüchwort hinweifen: Wie man in den Wald hinein fchreit, fo tönt's heraus. Desfhalb erlaube ich mir, für die Aufrechterhaltung meiner eigenen Anficht nur auf ein ganz materielles, aber für Tizian fehr charakteriftifches Kennzeichen meine jungen Freunde auf-



Das dritte Bild von Tizian, welches der Katalog anführt, ſtellt die h. Familie mit der Familie des Donator's, Vater, Mutter und Sohn, dar, das Chriſtkind anbetend. Sehr reſtaurirt, aber echt. Aus der reifen Zeit des Meiſters. — Sodann folgt im Kataloge die auf einem Ruhebette liegende Venus, von Amor bekränzt und von einem lautenſpielenden jungen Mann beliebäugelt, No. 225. Schon von Guarienti als K o p i e betrachtet, ebenſo von den Herren Cr. und Cav. Das Originalgemälde im Muſeum von Madrid: ein venezianiſcher Mieris, Metzu oder Terborch aus dem 16. Jahrhundert. So ſtieg der Begriff der Kunſt in Europa allmählich von der Venus des Giorgione und des Botticelli — zu derartigen Tizianiſchen Venusbildern, und von ſolchen weiter zu denen des Mieris und Metzu herab,

---

merkſam zu machen. Eines der charakteriſtiſchſten Merkmale, das ich auf mehr denn fünfzig authentiſchen Werken des Cadoriner's zu beſtätigen Gelegenheit hatte, beſteht in einer in den Männerhänden zu ſtark ausgeſprochenen Daumenwurzel, etwa ſo, wie ich dieſelbe hier wiedergebe, und wie man ſie ebenſalls an der Hand des Täufers in dieſem Bilde ſehen kann, in der «Aſſunta» an der Hand des Apoſtels im rothen Gewande, im «Zinsgroſchen» an der Hand des Phariſäers u. ſ. ſ. Ein Schüler oder Kopiſt würde dergleichen Fehler gerade vermieden haben. Uebrigens hat dies Gemälde groſsen Schaden erlitten: der Täufer iſt ganz übermalt, der rechte Arm des Chriſtkindes übel zugerichtet, und die Laſuren um den Mund der Maria ſind zum Theil verſchwunden, ſo daſs man darunter die graue Temperauntermalung gewahrt. Auch der h. Paulus iſt überſchmiert. Glücklicherweiſe jedoch iſt die bezaubernde Figur der h. Magdalena noch leidlich erhalten, als wenn ihre beſtechende Schönheit ſie vor der Reſtaurationswuth des Barbaren geſchützt hätte. Ihre linke Hand ſagt dem, welcher Tizian kennt, mehr als alles andere: ich bin die rechtmäſsige Tochter des Cadoriners. Auch der Himmel iſt verdorben. Die in dieſem Bilde vom Meiſter gebrauchten rothen Farben ſind ungefähr dieſelben, wie wir in der «Aſſunta» in Venedig finden. Trotz aller Verheerung übt dieſes wunderbar ſchöne Gemälde noch durch ſeine Maske hindurch einen unbeſchreiblichen Zauber auf jedes dafür empfängliche Gemüth aus.

um endlich bei der Idylle des Adriaen van der Werff anzugelangen. Man hielt eine Zeitlang diefe Venus für das Porträt einer Fürftin von Eboli und den Lautenfpieler für Philipp II. Wahrfcheinlich ift der junge Mann nichts anders als ein venezianifcher Patrizier, der fich von Tizian neben feiner geliebten „cortigiana“ hat malen laffen.

Das Bildniß eines jungen Frauenzimmers in röthlicher Kleidung, No. 226, in den Händen eine Vafe haltend, ift dermaaßen verputzt, verwafchen und verunftaltet, daß es in feinem gegenwärtigen Zuftande nach gar nichts ausfieht. Dagegen ziemlich wohl erhalten und edel aufgefaßt, ift das Porträt der vornehmen Dame im Trauerkleide, No. 227.

Den fpäten Jahren Tizian's gehört das männliche Bildniß, No. 228, zu. Hinter dem Manne fieht man auf dem Gefimfe eines Fenfters eine Farbenfchachtel; vom Jahre 1561. Tizian zählte alfo etwa 84 Jahre, als er diefes Bildniß malte. Wir wenden uns nun zu dem intereffanten Porträt einer jungen, weißgekleideten Dame mit blonden Haaren, einen Fächer in der Hand haltend, No. 229. Diefes nämliche Porträt erblicken wir in der Belvederegalerie in Wien, meifterhaft von Rubens in's vlämifche überfetzt. Derfelben Perfon begegnen wir, abgefehen von der Rubens'fchen Kopie, auch noch in einem andern berühmten Gemälde Tizian's in der Belvederegalerie. Es ift dies das weißgekleidete Mädchen von etwa 14 Jahren, das einen Knaben an der Hand führt, auf dem Bilde Tizian's „Chriftus von Pilatus dem Volke gezeigt“ oder der „Ecce homo“, das im 2. Saale als No. 19 aufgeftellt ift. Dies letztere Bild wurde im Jahre 1543 ausgeführt im Auftrage von Tizian's Gönner, dem reichen vlämifchen, in Venedig anfäßigen Kaufmann d'Anna (van Haanen). Auf unferm Dresdner Bilde hält die um etwa 11 bis 12 Jahre ältere Jungfrau ein Fähnlein in der Hand, welche Art von Fächern nur die Neuvermählten zu tragen pfleg-

ten [1]). Lavinia, denn dies Porträt ist kein anderes als das der Tochter Tizian's, vermählte sich im Jahre 1555 mit Cornelio Sarcinelli von Serravalle [2]). Offenbar in diesem

---

1) Einige Schriftsteller bezeichneten dieses Frauenzimmer als die Geliebte Tizian's, bedachten aber nicht, dass der Meister im Jahre 1555, als er dieses Porträt malte, etwa 78 Jahre zählte, ein Alter, das mir nicht mehr geeignet zu sein scheint, das Herz eines Frauenzimmers zu rühren. Der Marchese Campori von Modena meint, dass Tizian dieses Frauenporträt seinem Gönner Alphons II. von Ferrara zum Geschenk gemacht habe.

2) Die Herren Cr. und Cav. theilen in ihrem höchst rühmlichen Werke «Tizian, sein Leben und seine Zeit», (italienisch) 1878 (II, 208) den Heirathsvertrag mit, der, wie sie sagen, noch immer im Besitze der Erben des Doctors Pietro Carnieluti zu Serravalle sich befinden soll. Da dieses Dokument aber, wie sie dasselbe wiedergeben, wohl manchem Leser ganz unverständlich erscheinen dürfte, so halte ich's für rathsam, jenen Heirathsvertrag nach dem Manuscripte, welches sich in der Bibliothek Trivulzio zu Mailand vorfindet und wohl das Original zu sein scheint, hier beizufügen.

1555. A di 20 marzo in Serravalle.

Al nome sia di lo Eterno Iddio et de la Gloriosa Vergine Maria et di tutta la Corte celestial et in buona ventura.

El se dichiara come in questo giorno si ha trattato (und nicht si fa fratello, was ja gar keinen Sinn hat) et concluso matrimonio fra il śpscripto Cornelio, fiolo del qdam (und nicht ge) Messer Marco Sarcinello, cittadino cinitense, (von Ceneda) habitante in Serravalle, da una parte et la discreta (und nicht discritta) Madonna (und nicht Madama) Lavinia, fiola del sp̄scripto M. Titiano Vicellio pittore de Cadore, habitante in Venetia, dall'altra, si come comanda Iddio et la S. Madre Giesia (Chiesa).

Per parolle di presente fatte (und nicht et p̄tti) et conto di dotte il spettabile Messer Titiano sopraditto li promette et si obbliga a dare al prefato M. Cornelio duc. (ducati) 1,400, a lire 6 e soldi 4 per ducato, (und nicht due 7 mille e quattrocento al 604 et due 7, was ebenfalls sinnlos wäre) in questa forma, videlicet al dare della man (d. h. all'atto dello impalmare) ducati 600 (und nicht 23 al dar della man due 7 seicento al 604 p̄. due 7) a Lire 6, e soldi 4 per duc. (ducato) et il restante, detratto il valore et lo ammontar de li beni mobili p̄. uso de la ditta sposa, li promette a dar in tanti contanti per tutto l'anno 1556, quali siano in tutto per lo ammontar et summa de

Jahre ungefähr, aber nicht, wie die Herren Cr. und Cav. meinen, in dem Jahre 1546, ist dieses schöne Gemälde ausgeführt worden.

Dieselbe Lavinia nun sehen wir, ebenfalls von ihrem

---

li predetti ducati 1400 ut supra. (Die Herren Cr. und Cav. lesen auch hier due statt duc., d h. ducati, und lassen also die Mitgift sich auf 2400 ducati belaufen, also auf 1000 ducati höher, als das Trivulzische Manuscript dieselbe angiebt.) La qual dotte il p̄fatto M. Cornelio con Madonna Calliopia Sua madre simul et in solidum togliono et accettano sopra tutti li beni p̄ti et futi (presenti e futuri), li quali obbligano in ogni caso et evento di restituir et assicurar la ditta dotte.

Et cosi il p̄fato M. Titiano, a manutention de la sopraditta dotte promette et obbliga tutti li suoi beni p̄ti et futi. usque ad integram satisfationem (sic) et così l'una et l'altra parte di sua mano si sottoscrivono (und nicht sottoscriveranno) p̄. caution delle soprascripte cosse così promettendo esse parti p̄. se et suoi eredi mantenir et osservar ut supra continetur.

Et Jo Juanne Alessandrino de Cadore pregado dalle parti testo.

Jo Titian Vecellio sono (und nicht sarò) contento et affermo et approbo quanto se contiene nell' oltrascripto contratto.

Jo Cornelio Sarcinello son contento et affermo et approbo quanto se contien nell' oltrascrito contrato.

1555 a dì 19 Zugno in Venetia.

Jo Cornelio Sarcinello soprascritto dal Sor Titian soprascrito, mio socero, schudi 500 et 55 d'oro, a L. 6 et 4 soldi l'uno (und nicht a L. 604 l'uno), e questi ho riceputo per parte et a bonconto de dote promessami ut supra.

1556 a dì 13 Settembris in Venetia.

R. Jo Cornelio Sarcinello soprascritto dal Sor Titiano soprascritto, mio suocero, duc. 322, et questo per robe stimade fra nui da M. Francesco Sartor et d'accordo da una parte et l'altra.

Item per cadene, ori et fatura scudi No. 88 come appare per la polizza- de Balini zojelier.

a dì 23 Lujo 1557.

Noto faccio io Cornelio Sarcinello qualmente mi chiamo satisfato de tuta la summa de la dotta promessa a mi Cornelio per il Sor Titiano Vecellio, mio suocer, parte per danari et parte per perle et altre robe haute et zoje et cosi come appar p̄. li nostri conti, et in fede di ciò iò ho scrito di mia man propria. (Diesen letztern Empfangschein theilen die Herren Cr. und Cav nicht mit.)

Vater gemalt, um etwa 15 bis 18 Jahre älter, im Bildnisse No. 231 dieser nämlichen Galerie. Tizian hätte also hier die wie eine vierzigjährige Dame aussehende und inzwischen häßlich gewordene Frau Sarcinelli etwa um 1570—72, also in seinem 94. Lebensjahre, noch einmal gemalt. Den Federwedel aber trugen nur die Adeligen in Venedig, und in der That dürfte Lavinia, als Tochter des vom Kaiser Karl V. zum Grafen, soll ich sagen erhobenen oder erniedrigten Meisters? — auch als geadelt sich betrachtet haben. Nicht daß ich damit etwa eine Geringschätzung gegen die Grafenwürde an den Tag legen wollte; im Gegentheil, ich achte und schätze Grafen und Barone schon deßhalb, weil man unter ihnen gewiß ist, mehr gebildete und anständige Leute anzutreffen als unter der Schaar der Pluto- oder gar der Demokraten. Ich wollte eben nur sagen, daß für einen so großen Künstler, wie Tizian war, es eine Erniedrigung sein mußte, vom Kaiser mit dem gleichen Maaßstab gemessen zu werden, mit dem seine k. k. Majestät den Schwarm von Titelbettlern zu messen gewohnt war. In der politischen, officiellen Welt gilt allerdings ein Fürst mehr denn ein Graf, ein Graf mehr als ein Baron, aber in der Kunstwelt blieb und bleibt der Graf Vecellio doch immer nur ein Lump dem Künstler Tizian gegenüber.

Deutschland kann sich also rühmen, vier von Tizian gemalte Bildnisse seiner geliebten Tochter zu besitzen: erstens jenes, wo sie in dem berühmten Bilde des „Ecce homo", in der Wiener Belvederegalerie, als etwa fünfzehnjähriges Mädchen dargestellt ist; dann die zwei soeben genannten der Dresdner Sammlung und endlich jenes idealisirte der Berliner Galerie, welches der Meister, wie es scheint, für seine Freundin Argentina Pallavicino von Reggio um 1549 malte (Gaye, II, 375).

Ich habe noch jenes Porträt einer Venezianerin zu erwähnen, das die Nummer 231 trägt. Die junge Dame hält in der Rechten einen Pelz mit Marderkopf. Herr

Hübner hegt ſtarken Zweifel an der Echtheit dieſes Tizianiſchen Gemäldes; in der That hat daſſelbe ſehr gelitten und die Laſuren darauf ſind faſt ganz verſchwunden. Nichtsdeſtoweniger glaube ich doch, daß es urſprünglich das Werk Tizian's geweſen ſei.

Von den Nachahmern Tizian's iſt in der Dresdner Galerie namentlich Polidoro veneziano gut, ja beſſer wie in jeder andern Galerie, vertreten. Die ihm vom Kataloge zugeſchriebenen zwei Bilder, No. 265 und 266, ſind nicht nur echt, ſondern ſie ſind zugleich ſehr charakteriſtiſch für Polidoro, deſſen Werke gewöhnlich andern Meiſtern zugeſchrieben werden.

Das erſtere ſtellt einen venezianiſchen Edelmann dar, der ſein Kind der Madonna weiht, indem er daſſelbe dem h. Joſeph übergiebt; zur Rechten ſteht Magdalena, welcher das Kind ein Kränzchen reicht; im Hintergrunde der Schutzengel.

Im zweiten iſt die „Verlobung der h. Catharina von Siena mit dem Chriſtkinde im Beiſein des h. Andreas" dargeſtellt.

Zu Tizian's Nachahmern gehört auch der dritte Bonifazio oder Bonifazio veneziano, welcher in ſeiner ſpätern Zeit, d. h. nach 1570, die Manier ſeiner Verwandten und Lehrer, Bonifazio I. und II., verließ und Tizian ſich zum Vorbilde gewählt zu haben ſcheint. Das Bild No. 262, Maria mit dem Kinde, welches ſich nach der h. Catharina wendet, im Beiſein der Heiligen Antonius und Joſeph, erſcheint mir als Arbeit dieſes Bonifazio veneziano aus ſeiner letzten Epoche. Schwach und verputzt.

Vom berühmten Bergamaskiſchen Porträtmaler, Giovan Battiſta Moroni und nicht Morone, wie Herr Hübner ihn nennt, finden wir unter Nummer 267 das Bildniß eines Mannes, die rechte Hand in die Seite geſtützt, vom Jahre 1557, die beſte Epoche dieſes Meiſters. Dies Porträt, wiewohl trefflich gemalt, iſt jedoch höchſt

langweilig in der Auffaffung und läßt den Moroni nicht im beften Lichte erfcheinen.

Beffer dagegen ift ein anderer Bergamaske, Andrea Previtali, in diefer Galerie vertreten. Sein Bild, Nummer 2388, gehört zu den neueren Acquifitionen und ftellt die Madonna mit dem Chriftkinde und dem kleinen Johannes dar. Es ift bezeichnet: A . . . eas. (Bergo) mensis, 1510; alfo vom Meifter noch in Venedig gemalt, denn nur gegen Ende diefes Jahres kann derfelbe die Hauptftadt verlaffen haben und nach feiner Heimat Bergamo zurückgekehrt fein. Von 1511 [1]) bis 1525 find

---

1) Die Herren Cr. und Cav. (I, 279) laffen mit Unrecht, wie mir fcheint, den Previtali erft im Jahre 1515 in Bergamo fich feftfetzen. Im Haufe Terzi zu Bergamo fah ich vor Jahren ein Madonnenbild, Andreas Previtalus 1511 bezeichnet — ein Beweis, dafs er in diefem Jahre in Bergamo war; hätte er es in Venedig gefertigt, fo würde er Andreas Bergomenfis gezeichnet haben. In der Kirche «del Conventino» bei Bergamo lieft man auf einem Zettel unterhalb des h. Conftantinus: Andreas Privitalus, 1512. Der «Crifto trasfigurato», ein Bild, welches aus der Kirche delle Grazie in Bergamo in die Breragalerie nach Mailand kam, trägt den Namen: Andreas Previtalus, 1513. Diefes Bild war nie in der Kirche von San Benedetto, wie die Herren Cr. und Cav. fagen, fondern war fchon zur Zeit des Anonymus des Morelli (Seite 52) in der «Chiesa delle Grazie». Endlich lieft man unter dem kleinen Bilde, den «Gekreuzigten» darftellend, in der Sakriftei der Kirche von S. Aleffandro della Croce in Bergamo den Namen Andreas Previtalus und das Jahr 1514.

Die Hiftoriographen der italienifchen Kunft, die Herren Cr. und Cav., behaupten andererfeits, dafs die Bilder des Previtali zuweilen auch ein lombardifches Ausfehen (look) hätten (I, 279). Worin diefe lombardifche Phyfiognomie in den Bildern des Previtali beftehe, wüfste ich wahrlich nicht zu errathen. Sie fagen ferner, dafs Previtali in manchen feiner Werke auch die Manier des Bafaïti und des V. Catena angenommen hätte; eine Anficht, die freilich nicht unbegründet ift im Munde folcher, die wie fie Bilder des Catena dem Previtali zufchreiben. So nehmen die Herren, um hier ein paar Beifpiele folcher Täufchungen anzuführen, das hübfche Bildchen in der Galerie des Fürften Giovanelli für ein Werk des Previtali und ebenfo die «Befchneidung» in der Galerie Manfrin zu

alle seine Werke Andreas Previtalus bezeichnet, ein Beweis, daß er während dieser vierzehn Jahre sich in seiner Vaterstadt aufhielt. Graf Tassi (Vite dei pittori, scultori, etc. bergamaschi) behauptet Previtali sei um 1528 gestorben, ohne jedoch diese Angabe auf irgend einer Weise zu begründen. Das letzte bezeichnete Werk des Meisters trägt die Jahreszahl 1525 und ziert den fünften Altar rechts in der Kirche von S. Spirito in Bergamo. Es ist ein polypticon in zwei Abtheilungen: in der ersten oder unteren sehen wir in der Mitte Maria mit dem nackten Christkinde, rechts die Heiligen Monica und Lucia, links Catharina und Ursula, vor welcher letztern drei Jungfrauen knieend flehen, unterhalb der Maria liest man: Andreas Previtalus, 1525; in der zweiten oder obern Abtheilung steht in der Mitte der Erlöser, eine rothe Fahne in der linken Hand, auf beiden Seiten die Heiligen Johannes der Täufer, Bartolomäus, Petrus und der Apostel Jacobus. Diese obere Abtheilung ist nicht von der Hand des Previtali ausgeführt, sondern gehört einem grotesken bergamaskischen Maler an, dem Agostino da Caversegno,

---

Venedig. Das erstere Gemälde stellt Maria zwischen Heiligen dar und trägt die falsche Anfschrift «Joannes Bellinus.» Die h. Jungfrau ist eine Kopie von der Maria im Bilde des Giambellino, vom Jahre 1507, in der Kirche von S. Francesco della Vigna in Venedig. Beide Bilder, sowohl das im Hause Giovanelli als jenes in der Galerie Manfrin, haben nichts mit Previtali zu thun, sondern dürfen als Werke des Catena betrachtet werden, aus der Zeit etwa, als er das Bild von Sa. Maria Mater Domini malte. — Andere Male verwechseln die Historiographen den Previtali mit dem Cariani, wie in der Freskolunette über der Seitenthüre der Kirche Sa Maria Maggiore in Bergamo; wieder ein ander Mal schreiben sie Malereien des Previtali dem Pellegrino von San Daniele zu, wie z. B. im Palazzo ducale von Venedig, wo sie den «Christus im Limbus» (dort dem Giorgione (!!) zugemuthet) dem Previtali zuschreiben, kurz, die Herren Cr. und Cav. machen aus diesem trockenen, redlichen, eintönigen Bergamasken eine Art Chamäleon, der bald in der Tracht Cariani's, bald in der des Catena, heute als Pellegrino di San Daniele, morgen als L. Lotto sich dem Publikum vorstellt.

Schüler und Nachahmer des Lorenzo Lotto. Die Pestseuche hatte in den Jahren 1524 und 1525 viele Opfer auch in Bergamo gefordert, und meine Vermuthung, daß auch unser Previtali derselben erlegen, und daß somit die untere Hälfte des Polypticon als sein letztes Werk zu betrachten sei, möchte daher nicht ganz unbegründet sein. Und wäre es nicht möglich, daß Tassi, welcher Previtali erst 1528 sterben läßt, in irgend einem schriftlichen Dokument die Zahl 5 für eine 8 genommen hätte? Ich nehme nun an, daß das im Jahre 1525 von Previtali durch dessen plötzlichen Tod unvollendet gebliebene Polypticon später von Agostino da Caversegno zu Ende gebracht worden sei.

Die Herren Cr. und Cav. sprechen ferner von einem Monogramm (I, 279), das sich auf einigen Bildern Previtali's finden soll; mir ist ein solches ganz und gar unbekannt. Auch war es mir nicht vergönnt, Einflüsse des Palma vecchio in irgend einem seiner Werke wahrzunehmen. In seinen Gemälden vom Jahre 1502 (beim Grafen Cavalli zu Padua) bis 1515 (das große Altarbild in der Kirche von S. Spirito in Bergamo: den Täufer auf einem Piedestal darstellend zwischen vier Heiligen) erscheint Previtali stets als ein getreuer, fleißiger und gewissenhafter Schüler und Nachahmer des Giovanni Bellini, etwas langweilig und leblos in der Auffassung und Darstellung, herrlich dagegen in der Farbe und lieblich in seiner Landschaft.

Als um die Mitte des Jahres 1515 Lorenzo Lotto in Bergamo sich niederließ, um sein großes Altarbild für die Kirche der Dominikaner auszuführen (jetzt in der Kirche von S. Bartolommeo aufgestellt), trachtete Previtali in mehreren seiner Werke aus jenen Jahren den Lotto nachzuahmen, und dies ist ihm so gelungen, daß gar manches Bild von ihm selbst von den Herren Cr. und Cav. dem L. Lotto zugeschrieben wurde [1]), während doch das künst-

1) So unter andern die drei kleinen Rundbilder, die sich in der Sakristei des Domes von Bergamo befinden und einst die Pre-

lerifche Naturell des geiftreichen, nervöfen Trevifaner's fo grundverfchieden von dem etwas philifterhaften Humor des Bergamasken ift!

Der Anonymus des Morelli fand kein einziges Werk von Previtali in den Sammlungen der Kunftfreunde von Venedig, während er doch mehrere von Palma vecchio und Giovanni Cariani dafelbft anführt — ein Zeichen, daß Previtali's Verdienfte erft fpäter zur Geltung kamen. Pater Lanzi jedoch, wahrfcheinlich auf die Empfehlungen und übertriebenen Lobeserhebungen des Bergamasken Taffi hin, hat in feiner „Kunftgefchichte" auch diefen Meifter meiner Anficht nach weit überfchätzt, indem er ihn dem Palma vecchio faft gleichftellte. Allerdings ift Previtali in technifcher Beziehung ausgezeichnet, und feine Gemälde ftehen in der Leuchtkraft der Farbe keinem andern Schüler des Giambellino nach, auch find die landfchaftlichen Gründe feiner Bilder meift niedlich und mufterhaft ausgeführt, allein dem guten Maler gehen die Haupteigenfchaften eines großen Künftlers doch ab: Erfindungskraft und originelle Darftellungsgabe. Auch hat Previtali auf den Entwicklungsgang der venezianifchen Kunft gar keinen, auf den der Lokalfchule von Bergamo einen fehr geringen Einfluß ausgeübt. In den Galerien jenfeits des Apennin würde man vergebens nach Werken des Andrea Previtali fich umfehen.

Weitaus der berühmtefte von allen Bergamasken, und das verdientermaaßen, ift Jacopo Palma, genannt il vecchio, um ihn von feinem Großneffen, dem Jacopo Palma, il giovine, zu unterfcheiden. Ueber die Stellung, welche diefer vorzügliche Maler in der Gefchichte der ve-

della des grofsen Altarbildes von Previtali in der erften Kapelle rechts, vom Jahre 1524, in derfelben Kirche bildeten (II, 524, Note 1); fo die zwei Bilder auf Leinwand, das eine die «Geburt Chrifti», das andere die «Kreuzigung» darftellend, in der zweiten Sakriftei der Chiesa del Redentore zu Venedig (II, 531).

nezianiſchen Kunſt einzunehmen wohl berechtigt iſt, habe ich ſchon bei Beſprechung der Münchner Pinakothek meine Meinung geſagt. Es bleibt mir daher hier nur übrig, ſeine in dieſen Sälen aufgeſtellten Gemälde zu beſprechen. Aus ſeiner erſten, ziemlich farbloſen Manier beſitzt die Dresdner Galerie kein Bild[1]), wohl aber einige treffliche Werke aus ſeiner zweiten und dritten oder blonden Manier.

Die ſ. g. „drei Schweſtern“ (?) (No. 243) iſt ein weltberühmtes Werk, leider aber durch die Reſtauration faſt ungenießbar geworden. Die „Schweſter“ rechts hat am meiſten dabei zu leiden gehabt (Augen, Mund und Naſe ſind ganz und gar entſtellt, ſo daß ihr Ausdruck dadurch unleidlich geworden iſt). Dieſes Bild befand ſich im Jahre 1525 im Hauſe des M. Taddeo Contarini zu Venedig und wurde mit folgenden Worten vom Anonymus des Morelli (p. 65) in ſein Notenbuch eingetragen: El quadro delle tre donne, retratte dal naturale insino al cinto, fù de man del Palma. (Das Bild mit den drei Frauen, nach dem Leben gemalt, iſt das Werk des Palma.) Ein andres und zwar ganz vorzügliches Bild, das ebenfalls der nämlichen

1) Zu den Werken dieſer erſten Manier des Palma vecchio rechne ich unter andern die «Ehebrecherin» in der Galerie des Campidolio zu Rom (dort dem Tizian zugemnthet); Adam und Eva (No. 225) in der Galerie von Braunſchweig, daſelbſt dem Giorgione zngeſchrieben; die «römiſche Lucrezia» der Borgheſegalerie zu Rom. Die zwei erſten der ebengenannten Bilder müſſen vor 1512 entſtanden ſein, da in dieſem Jahre der Anonymus des Morelli dieſelben im Hauſe des Meſſer Francesco Zio in Venedig ſah (p. 70). Zur zweiten, kräftigen Manier, welcher ſeine beſten Werke angehören, rechne ich unter andern die ſ. g. «Bella di Tiziano», im Hauſe Sciarra-Colonna zn Rom, das ſchöne Madonnenbild in der Galerie Colonna (agli apostoli) daſelbſt, das herrliche Altarbild in der Kirche So. Stefano zu Vicenza, die h. Barbara in Sa. Maria Formoſa zu Venedig u. ſ. w. Zur dritten oder blonden Manier gehört: «Jacob und Rahel» dieſer Galerie — die «Judith» (No. 619) in der Galerie degli Uffizi in Florenz, die «Anbetung der h. drei Könige» der Breragalerie in Mailand u. ſ. w.

Epoche angehört, hängt unter Nummer 245 und ftellt Maria mit dem Kinde dar; vor ihr Johannes der Täufer; beide halten eine befchriebene Rolle; zwifchen ihnen die h. Catharina.

An der Grenze der dritten oder blonden Manier fcheint die „Venus" (No. 244) zu ftehen. Daffelbe Frauenzimmer, das für die f. g. „Bella di Tiziano" Modell geftanden, fcheint dem Palma auch bei der Darftellung diefer f. g. Venus vorgefchwebt zu haben. Diefe „Göttin der Liebe" auf dem Bilde Palma's ift übrigens nichts als ein gut gemaltes nacktes Weib. — Zur dritten oder f. g. blonden Manier des Meifters, etwa vom Jahre 1520 bis 1525, gehört das Gemälde No. 242. Es ftellt das auf dem Schooße der Maria fitzende und den kleinen Johannes liebkofende Chriftkind dar; daneben Jofeph und die h. Catharina.

Die vier eben genannten Bilder find ohne allen Zweifel echte Werke des Palma vecchio; rechnen wir dazu noch das herrliche Idyllenbild, Jacob und Rahel, No. 218, fo befitzt die Dresdner Galerie fünf Werke diefes großen, faft- und kraftvollen Malers. Keine Bilderfammlung der Welt, mit Ausnahme der des Belvedere in Wien, kann fich in diefer Hinficht mit der Dresdner Galerie meffen.

Der Hübner'fche Katalog verzeichnet zwar noch zwei andere Gemälde unter dem Namen des Palma, allein, wie mir fcheint, mit Unrecht. No. 241 ftellt eine Frau dar, welche ihre rechte Hand auf einen Spiegel ftützt; hinter ihr fteht ein Mann. Diefes unbedeutende Bild kann offenbar nur einem der vielen Nachahmer des Palma angehören. Das andere Bild trägt die Nummer 246 und ftellt Maria mit dem Kinde dar; ihr zur Seite Elifabeth und der kleine Johannes mit einer Rolle, worauf die Worte ftehen: ecce agnus Dei. Vorn die h. Catharina und Jofeph. Meiner Anficht nach gehört diefes Gemälde dem zweiten Bonifazio an, dem nämlichen Meifter alfo, welchem wir bereits die Anbetung der Könige (No. 219, im Katalog unter Giorgione's Namen) zugefchrieben haben.

Ich nehme hier die Gelegenheit wahr, meinen jungen Freunden Einiges über die Künftlerfamilie der Bonifazio im Vorübergehen mitzutheilen.

Der ältefte Schriftfteller, welcher einen Maler Bonifacio erwähnt, ift der Anonymus des Morelli (S. 62): In casa de M. Andrea di Odoni (zu Venedig) im Jahre 1532: la Transfigurazione de S. Paulo fù de man de Bonifacio Veronese. Im Jahre 1556 erfchien das Werk des Francesco Sansovino: Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venezia etc., worin ebenfalls von einem Maler Bonifacio da Verona die Rede ift, und Anfelmo Guisconi in feinem im nämlichen Jahre 1556 herausgegebenen Dialogo (betitelt: Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia) zählt zu den vorzüglichften Malern des Jahrhunderts: Bonifacio da Verona, Giambellino, Giorgione, Pordenone, Tiziano, Paris, Tintoretto und Paolo Caliari. Selbft der Mailänder P. Lomazzo fpricht nur von einem Bonifacio Veronefe[1]). Andererfeits fprechen Vafari[2]) und nach ihm Ridolfi, Bofchini und Zanetti nur von einen Bonifacio Veneziano.

Es gab alfo in den Augen all der eben genannten Schriftfteller nur einen Maler diefes Namens, nach dem einen in Verona, nach dem andern in Venedig geboren. Im Jahre 1815 machte Mofchini in feiner „Guida di Venezia“ die richtige Bemerkung, daß es zwei Maler Bonifacio gegeben haben müffe, von denen der eine nach dem Necrologium der Kirche von S. Ermagora den 19. Oktober 1553 ftarb, der andere in Werken vertreten ift, welche mit dem Jahre 1558, ja felbft mit 1579, bezeichnet find.

Endlich fand der jüngft verftorbene Dr. Cefare Bernasconi aus Verona[3]) in einem Regifter der Brüderfchaft,

---

1) Trattato dell' arte della Pittura et Architettura, 1584, p. 684.

2) Ediz. Le Monnier, Vol. 13, p. 109.

3) Studj sopra la Storia della Pittura italiana etc. 1864. S. 388 und 389.

il Collegio genannt, welches fich im Archive der Kirche der Heiligen Siro e Libera von Verona befindet, daß der im Jahre 1523 in jene Bruderfchaft aufgenommene Maler Bonifacio fchon im Jahre 1540 verfchied. Daraus ergiebt fich, daß es drei Maler diefes Namens gegeben hat, wovon der eine im Jahre 1540, der zweite 1553 ftarb, während ein dritter im Jahre 1579 noch künftlerifch thätig war.

Die zahlreichen Werke diefer drei Bonifazio haben unter fich eine gewiffe Familienähnlichkeit, ungefähr wie auch die Malereien der gleichzeitigen Künftlerfamilie da Ponte, Baffano genannt, und find nicht leicht von einander zu unterfcheiden. Von den zwei älteren Bonifacio gehört jedoch meiner Anficht nach der eine nicht nur zu den vorzüglichften Künftlern der venezianifchen Malerfchule, fondern dürfte wohl als der glänzendfte Colorift derfelben bezeichnet werden. Als Künftler fcheint er mir zwar in feiner heiteren Auffaffung und in der leichten Grazie feiner Geftalten fein engeres Vaterland Verona nie verleugnet zu haben, als Techniker jedoch ift er durch und durch Venezianer und läßt in diefer Hinficht gar keine Beziehung zu den Veronefen erkennen. Zwar find die Akkorde feiner Farben weder fo fein und überrafchend wie bei Giorgione, noch fo tief, ernft und kräftig wie bei Palma oder Tizian, noch fo geiftreich wie bei Lotto; aber durch ihren heitern, frohen, harmonifchen Glanz üben fie doch einen ganz befonderen Zauber auf das Auge des Betrachters aus.

Der zweite Bonifazio, ein getreuer Nachahmer des eben Genannten, ging fo fehr nicht nur in die Malweife, fondern felbft in die Denkweife des erfteren ein, vielleicht feines Bruders oder eines weiteren Verwandten, daß es faft unmöglich ift, die Hand des einen von der des andern zu unterfcheiden, zumal in folchen Werken, an denen, wie ich mich überzeugt halte, beide gearbeitet haben. Solcher gemeinfamen Malereien der zwei älteren

Bonifazio giebt es, wie es mir fcheint, mehrere. Ihre Lebensverhältniffe dürften ungefähr folgende gewefen fein.

Die beiden älteren Bonifazio wurden in Verona, wahrfcheinlich im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts geboren und kamen fehr frühe fchon nach Venedig in's Atelier des Palma vecchio; beide waren Verwandte, vielleicht felbft Brüder; der eine ein eminentes Talent, der andere ein bloßer Nachahmer. Der dritte, jüngere Bonifazio, wahrfcheinlich Sohn eines der zwei älteren, dürfte in Venedig das Licht der Welt erblickt und daher mit Recht Anfpruch auf den Namen Bonifazio veneziano haben. Im Jahre 1568, als Vafari die zweite Auflage feines Werkes herausgab, lebte und wirkte nur diefer letztere Bonifazio, und es hatte fomit der venezianifche Berichterftatter des Aretiner's nicht Unrecht, den lebenden Bonifazio, der allein ihm bekannt zu fein fchien, einen Venezianer zu nennen; freilich muß ihm dabei der Vorwurf gemacht werden, von den zwei andern, doch weit bedeutendern Malern deffelben Namens, keine Notiz genommen zu haben.

Nach diefer meiner Annahme hätte es alfo nicht nur einen, fondern zwei Maler Namens Bonifazio gegeben, die von Geburt Veronefen waren, und einer, vielleicht auch zwei Bonifazio, die, in Venedig auf die Welt gekommen, mit Recht als Venezianer angefehen werden dürfen.

Dagegen haben faft alle Kunfthiftoriker bisher nur einen Maler Bonifazio anerkannt und diefem alle jene Bilder zugefchrieben, welche, wiewohl fehr ungleich im Werthe, doch eine gewiffe Familienähnlichkeit zeigen. Die Verfaffer zahlreicher Galeriekataloge, zumal in Italien, verwechfeln, um ihrerfeits das Maaß der Konfufion voll zu machen, den f. g. Bonifazio veneziano mit dem Bonifazio oder Facio Bembo, dem Hofmaler des erften Francesco Sforza, einem Künftler, welcher zu Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte, und nannten und

nennen ihn darum noch immer, wie dies auch Herr Hübner thut, Bonifazio Bembi.

Facio Bembo, auch Facio di Valdarno genannt, welcher in Cremona (Kirche vom h. Auguſtinus), in Mailand, im Caſtell von Pavia und anderswo für die Sforza's gemalt [1]), hat gewiß weder eine künſtleriſche noch eine Familienbeziehung zu den Bonifazio von Verona gehabt. Es gab übrigens noch einen Benedetto Bembo, aus der Schule des Squarcione, von dem im Schloße von Torchiara (im Parmenſiſchen) ein bezeichnetes Werk beſteht. Ich rathe daher Herrn Hübner, in der nächſten Auflage ſeines Kataloges den Familiennamen Bembi lieber weglaſſen zu wollen. Die Malerfamilie der Bonifazio nun, aus deren Werkſtatt nicht nur Antonio Palma, der Vater des jüngern Palma, ſondern meiner Anſicht nach auch Polidoro Lanzani, Pol. veneziano genannt, hervorgingen, wirkte vom Anfange des dritten Decenniums an bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts, und zwar faſt ausſchließlich in Venedig. Zur beſſern Unterſcheidung der drei Maler Bonifazio, von denen allen bezeichnete Werke auf uns gekommen ſind, welche die Jahre 1531 und 1579 umfaſſen, wollen wir für den künſtleriſch bedeutendſten von ihnen den Namen Bonifazio (veronese) senior gebrauchen, für den zweiten Bonifazio (veronese) junior, den dritten aber Bonifazio veneziano nennen.

Bonifazio veronese senior wird ſchon von Ridolfi (Vite dei Pittori veneti, I, 369), und zwar, wie ich glaube, richtig, Schüler des Palma vecchio genannt. Mehr als ſchriftliche Dokumente ſprechen für dieſe Angabe, ſo die Werke deſſelben, von denen die ſeiner Jugend ſogar dem

1) Von all den Werken dieſes zu ſeiner Zeit ſehr berühmten Malers blieben bis vor etwa 17 Jahren nur die lebensgrofsen, auf einer Wand der Kirche von S. Agoſtino zu Cremona, al fresco gemalten Bildniſſe des Francesco Sforza und ſeiner Gemahlin Bianca Maria Visconti erhalten. Eine unſinnige Uebermalung, d. h. Reſtauration, hat jedoch auch dieſe Kunſtreliquie zerſtört.

Palma gewöhnlich zugefchrieben werden, fo unter andern das herrliche Bild bei Herrn Enrico Andreoffi (Via Clerici, 2) zu Mailand. Dies köftliche, farbenreiche Gemälde ftellt die fitzende Maria dar, mit dem Kinde und den kleinen Johannes, rechts von ihr der h. Hieronymus und der Apoftel Jacobus, links die h. Catharina; Hintergrund Landfchaft und Architektur. Im Haufe Terzi in Bergamo, wofelbft ehedem das Bild fich befand, galt es als Werk des Palma vecchio, und als folches ift es auch von den Herren Cr. und Cav. befchrieben (II, 473), welche es fogar zu den „masterpieces" des Bergamasken zählen. Von diefem Bilde befitzt die Akademie von Venedig (No. 365) eine Schulkopie, unter dem falfchen Namen des Andrea Schiavoni. Ein nach meiner Anficht noch früheres Werk ebendeffelben Bonifazio hängt in der Bildergalerie der Ambrofiana in Mailand, unter dem Namen des Giorgione. Es ftellt in der Mitte die h. Jungfrau dar, welche dem vom h. Jofeph gehaltenen Chriftkinde eine Frucht darreicht; unterhalb der Madonna der kleine Johannes, zu ihrer Linken der Erzengel mit dem kleinen Tobias; Hintergrund Landfchaft. In diefem reizenden Gemälde erinnert manches noch an den Lehrer Palma, fo der h. Jofeph, der Profilkopf des Erzengels, die Landfchaft — allein der Typus des Madonnenkopfes ift hier fchon derfelbe, den wir im Bilde bei Herrn Andreoffi gefehen, die Form des Ohres und der Hand ganz und gar die des Bonifazio senior. Auch treffen wir fchon in diefem Bilde den diefem Meifter ganz eigenthümlichen dunkelrothen Sammt, einen Stoff, den er faft in all feinen Gemälden anzubringen pflegt. Es ift dies das frühefte mir bekannte Werk des Bonifazio senior. Die Herren Cr. und Cav. find, beiläufig bemerkt, einer andern Anficht; fie fagen zu diefem Bilde (II, 160): „this picture is by a modern, who studied many of his predecessors. The St. Joseph is in the fashion of Pordenone, the Madonna has the round fulness of Palma vecchio. But the painter, probably Cal-

derara, is a coarse imitator"[1]). Ein anderes Jugendwerk dieses Bonifazio besitzt die Galerie Colonna (agli Apostoli) zu Rom, daselbst Tizian zugemuthet. Dasselbe stellt Maria dar, mit dem Christkinde in offener Landschaft sitzend, rechts von ihr die Heiligen Joseph und Hieronymus, links die h. Lucia und ein Engel. Im Palazzo reale zu Venedig (im s. g. Zimmer Napoleon's I.) befindet sich ebenfalls ein gutes Bild dieses Meisters: Thronende Madonna mit dem nackten Christkinde, auf ihrem Knie stehend; links der kleine Johannes und die h. Barbara, rechts der h. Omobono, welcher einem Bettler Almosen darreicht — Hintergrund Landschaft und Architektur. Bezeichnet: 1533 — 9 noembre. —

Ebenso im Palazzo Pitti (No. 84): Maria und Kind, der kleine Johannes, die h. Elisabeth und der Donator; daselbst dem Palma vecchio zugeschrieben, von den Herren Cr. und Cav. (II, 489) aber als das Werk irgend eines Malers von Treviso oder von Friaul bezeichnet. — Auch die Dresdner Galerie scheint mir ein Bild unsers Bonifazio senior zu besitzen. Dasselbe stellt die „Findung Mosis" dar, einen gar oft von den zwei ersten Bonifazio behandelten Gegenstand[2]). Leider ist dies noch immer glänzende, farbenreiche Gemälde von unbarmherziger Hand gereinigt und dabei seines Glacis beraubt

1) Wahrscheinlich den wenigsten meiner Leser wird dieser von den Historiographen oft genannte Giovan Maria Zaffoni, Calderari genannt, nur dem Namen nach bekannt sein, und in der That dürfte er dies auch nicht einmal verdienen. Wer diesen schwachmüthigen Nachahmer seines Mitschülers Bernardino Licinio da Pordenone zu kennen wünscht, möge sich nach dem Städtchen Pordenone begeben, woselbst er in der Kathedrale ein paar beglaubigte Bilder von ihm findet, sodann Fresken in der kleinen Kirche «della S. Trinità», bei Pordenone (Adam und Eva, die Vertreibung aus dem Paradiese u. s. w.).

2) Bei Fürst Mario Chigi in Rom; in der Breragalerie (No. 363); im Palazzo Pitti zu Florenz (No. 161), daselbst dem Giorgione zugeschrieben, und noch anderswo.

worden[1]). In ſpätern Werken iſt es indeß nicht immer leicht, ja zuweilen wohl unmöglich, die Hand des Bonifazio senior von der Hand des Bonifazio junior zu unterſcheiden, namentlich in ſolchen Gemälden, die, wie ich zu vermuthen Urſache habe, von beiden in Gemeinſchaft ausgeführt wurden; ſo, um einige Beiſpiele hier anzuführen, in der berühmten „Findung Moſis“ der Breragalerie in Mailand, in dem „Urtheile Salomon's“ (No. 55), in der „Anbetung der Könige“ (No. 57, aus dem Jahre 1533) und der „Ehebrecherin vor Chriſtus“ (No. 50) der Akademie von Venedig, in der „Predigt des h. Antonius von Padua“ in der kleinen Franciscanerkirche von Camposampiero im Paduaniſchen. Alle die eben genannten Bilder zeichnen ſich durch dieſelbe Leuchtkraft der Farbe aus; auch begegnen wir in denſelben dem nämlichen Typus männlicher und weiblicher Köpfe, ſo daß man ſchwerlich darin die Hand zweier Maler vermuthen ſollte. Vergleiche ich jedoch die Handzeichnungen dieſer zwei Veroneſer Bonifazio, deren ich ſelbſt mehrere zu beſitzen das Glück habe, mit einander, ſo ergiebt ſich, daß der eine von ihnen ein viel größerer Meiſter war als der andere. Während der letztere alle ſeine Formen in die Länge zieht und dabei in ſeinen Umriſſen unſicher umherſchwankt, ſtehen die Geſtalten des erſteren klar und lebendig vor unſern Augen, die Licht- und Schattenpartieen ſind ſcharf von einander getrennt, die Formen neigen mehr zum Vollen und Runden hin. Um dieſe Verſchiedenheit in den Formen, z. B. des Ohres, nicht nur bei den zwei Veroneſen Bonifazio, ſondern auch bei ihrem Lehrer, dem Palma vecchio, meinen jungen Freunden klarer zu vergegenwärtigen, theile ich hier in Umriſſen die Ohrform

1) Von den andern drei ebenfalls dem Bonifacio zugetheilten Bildern ſcheint mir No. 262, h. Familie mit Katharina und Antonius, bloſs Atelierbild zu ſein, und No. 264, die Auferweckung des Lazarus, übermalt und entſtellt, einſt dem Bonifazio veneziano angehört zu haben.

bei Palma (I) mit, dann die Ohrform bei Bonifazio senior (II), und ſodann die Form des Ohres, der wir ſowohl in denjenigen Gemälden begegnen, welche ich für Werke des Bonifazio junior halte, als auch in ſolchen, welche, wie ich vermuthe, von den beiden älteren Bonifazio in Gemeinſchaft ausgeführt ſind (III).






Palma vecchio (I). Bonifazio senior (II). Bonif. junior (III).

Dem Bonifazio junior gehören nach meiner Anſicht ausſchließlich folgende, Jedem leicht zugängliche Bilder an:

In der Breragalerie zu Mailand das „Gaſtmahl von Emmaus“ (No. 211); in der Akademie von Venedig „Chriſtus unter den Apoſteln“ (No. 516), Chriſtus, auf einem Throne ſitzend, rings um ihn David und die Heiligen Marcus, Lodovicus, Domenicus und Anna; unterhalb des Thrones ein Engel mit der Zither, mit dem Jahre 1530 bezeichnet (No. 505); im Palazzo Pitti No. 405, „Chriſtus im Tempel“; in der Galerie degli Uffizi das „Gaſtmahl von Emmaus (1037)[1]; in der Borgheſegalerie die „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ (Saal 11) u. a. m.

Auch in der Dresdner Galerie finden wir von dieſem jüngern

---

1) Sehr verdorben; daſelbſt dem Palma vecchio zugeſchrieben, von den Herren Cr. und Cav. aber dem Andrea Schiavone zugedacht (II, 489). Auch das bekannte dem Palma angerechnete «Abendmahl» in S. Maria Mater Domini zu Venedig halte ich für ein Werk des Bonifazio junior.

Bonifazio einige Bilder, fo die fchon befprochene „Anbetung der Hirten“ (No. 219, unter dem Namen des Giorgione), ferner (unter dem Namen des Palma vecchio): „Maria mit dem Kinde“ (No. 246); ihr zur Seite Elifabeth und der kleine Johannes; vorn die h. Catharina und Jofeph. Ich habe bei diefen unfern Studien fchon öfters Gelegenheit gehabt, meine jungen Freunde zu warnen, die Beftimmung und Bezeichnung eines Kunftwerkes bloß vom Gefammteindruck, den daffelbe zufällig auf den Befchauer macht, oder von der Mache, die man in demfelben zu erkennen glaubt, abhängen zu laffen, wobei ich an Beifpielen zu beweifen verfucht habe, wie leicht es felbft einem fehr geübten Kennerauge begegnen könne, in Ermangelung einer beftimmten, ficheren dem Urtheile zu Grunde liegenden Methode, die Werke des Lehrers mit denen feiner beffern Schüler, und umgekehrt, zu verwechfeln. Wir haben bei Befprechung des fchönen Bildes diefer Galerie, „Jacob und Rahel“ (No. 218), gefehen, wie die Herren Cr. und Cav. den Palma vecchio für deffen Schüler Giovanni Bufi, Cariani genannt, genommen haben, und fo möchte ich hier noch darauf aufmerkfam machen, wie diefelben berühmten Hiftoriographen nicht felten Bilder eines andern Schülers des Palma, nämlich des Veronefers Bonifazio, für Werke des Lehrers felbft angefehen haben. Zwei Beifpiele aus deutfchen Bilderfammlungen mögen dafür genügen. In der Galerie von Stuttgart befinden fich zwei Bilder, No. 14 und 329, welche beide im dortigen Kataloge dem Palma vecchio zugefchrieben find und von den Herren Cr. und Cav. ebenfalls in ihrem Inventarium der Werke des Palma als folche verzeichnet ftehen (II, 484). Das erftere derfelben ftellt die h. Jungfrau mit dem Chriftkinde in offener Landfchaft dar; dabei der kleine Johannes, die Heiligen Jofeph, Elifabeth und Catharina. Trotz der ftarken Uebermalung fcheint mir nicht unfchwer in demfelben die Hand und die Weife des Bonifazio senior erkennbar. Das andere trägt die Nummer

329: Madonna mit dem Kinde zwifchen den Heiligen Petrus und Johannes dem Täufer — Hintergrund Landfchaft. Uebermalt und fonft auch befchädigt, doch, meiner Meinung zufolge, immer noch als Werk des Bonifazio, und zwar des junior, erkennbar. — Außer der Form des Ohres ift bei diefen zwei Schülern des Palma auch die Form der Hand verfchieden von der des Lehrers. Die Hand bei Palma vecchio ift ftets knöcherner und fomit mehr quattrocentiftifch, wenn ich mich fo ausdrücken darf, als bei feinen Schülern. Die Hand bei den Bonifazio veronesi ift mehr aufgedunfen, fchwammig, die Finger find mehr zugefpitzt, als bei Palma vecchio. Bei Cariani ähnelt die Hand zwar derjenigen der Bonifazio, ift aber klotziger und derber. Wie auf den Bildern des Vincenzo Catena oft ein bolognefifches langhaariges, weißes Hündchen vorkommt, fo bringt Bonifazio senior nicht felten ein roth und weiß geflecktes Schooßhündchen in feinen Gemälden an.

Der Madonnentypus des Cariani ift bäurifch, allein energifcher, ernfter, weniger weltlich als der des Bonifazio veronese, deffen heilige Jungfrauen und Märtyrerinnen mit ihrem fanften, füßen Ausdrucke und ihrer weichen Anmuth nicht felten an's Sentimentale ftreifen. Auch in der Harmonie ihrer Farben find fie verfchieden: der Bergamaske kernhaft und kräftig, oft aber fchwer und dunkel — der Veronefe hell, lieblich und glänzend. Bonifazio's Landfchaften gehören zu den heiterften unter denen der Venezianer — jene auf den Bildern des Cariani find bräunlich und von unfchönen Linien.

Dem dritten oder Bonifazio veneziano gehören unter andern alle jene Figuren von Heiligen an, je zwei und zwei gruppirt, deren wir mehreren in den Kirchen Venedigs begegnen; fo auch in der venezianifchen Pinakothek:

No. 26, die Heiligen Hieronymus und Margaretha;

No. 28, die Heiligen Bruno und Catharina;

No. 29, die Heiligen Barnabas und Sylvefter [1]);

No. 34, die Heiligen Antonius und Marcus.

Alle diefe Bilder find vom Jahre 1562, gehören alfo in die jugendliche Epoche diefes Meifters, welcher etwa zwifchen den Jahren 1525 und 1530 geboren fein muß. Ich kenne bezeichnete Bilder von ihm aus den Jahren 1558 [2]) und 1563, welche alle noch das Colorit und die Art und Weife der ältern Bonifazo zu erkennen geben. In Gemälden aus feiner fpätern Zeit, z. B. in feinem guten Kirchenbilde (jetzt in der Akademie von Venedig, No. 483): die h. Jungfrau in den Lüften, unten die Heiligen Franciscus, Clara, Petrus, Paulus und Jacobus, König von Aragon, fieht man deutlich, wie er manchmal auch feinen großen Zeitgenoffen Tizian nachzuahmen ftrebte.

Das Atelier diefer Künftlerfamilie war während des 16. Jahrhunderts faft ebenfo thätig, wie dasjenige der Baffano, und in den meiften Kirchen Venedigs, fowie in faft allen öffentlichen und Privatfammlungen Italiens begegnet man Gemälden, welche den Stempel der Bonifazio an fich tragen. — Von diefen gehen manche auch unter dem Namen des Andrea Schiavone.

Von einem jüngern Zeitgenoffen, welcher in einer gewiffen Epoche feines Lebens auch Nebenbuhler Tizian's war, dem energifchen, großartigen, wiewohl zuweilen nicht recht gehaltvollen Jacopo Robufti, Tintoretto genannt (1518 geboren), finden wir in Dresden fehr gute

1) Dies Bild trägt die Jahreszahl 1562. Man ftudire in diefen Figuren die Form des Ohres, welche bei Bonifazio veneziano breiter und rundlicher ift, als bei Bonifazio junior, und daher derjenigen des Bonifazio senior fich nähert.

2) Beim Antiquar Herrn Guggenheim in Venedig fah ich vor Jahren ein Bild diefes dritten Bonifazio, das noch durchaus den Charakter der ältern Maler diefes Namens hatte. Es ftellte die Madonna mit dem Chriftkinde dar zwifchen dem h. Lodovicus von Touloufe und dem h. Petrus, welcher letztere augenfcheinlich das Porträt des Beftellers war. Das Bild war mit dem Jahr 1558 bezeichnet.

und charakteriſtiſche Werke. Mit Ausnahme der Wiener Belvederegalerie wüßte ich dieſſeits der Alpen in der That kaum eine Sammlung zu nennen, welche ſo treffliche Gemälde dieſes Meiſters beſäße.

Der jüngere Jacopo Palma iſt ebenfalls ziemlich gut vertreten, doch gehört keines dieſer Bilder der Jugend des Meiſters an, in der er mehr verſprach, als er ſpäter hielt. Von ſeinem Vater Antonio, dem Neffen des Palma vecchio, beſitzt, wie ſchon oben bemerkt, nur eine Gemäldeſammlung Deutſchlands beglaubigte Werke, nämlich die Galerie von Stuttgart. Ein Bild in jener Galerie ſtellt „Chriſti Auferſtehung“ dar, mit einem landſchaftlichen Hintergrunde, und iſt bezeichnet: ANTONIVS PALMA. P. Dieſes Gemälde, welches ganz und gar an die Schule der Bonifazio erinnert, liefert uns den Beweis, daß das freundſchaftliche Verhältniß, das zwiſchen den zwei Veroneſern Bonifazio und ihrem Lehrer Palma vecchio, Onkel des Antonio, beſtanden, ſich auch auf ſeinen Neffen verpflanzt hatte. Von dieſem Antonio Palma iſt mir nur noch ein bezeichnetes Werk bekannt; daſſelbe hängt in der Sacriſtei der Pfarrkirche von Serinalta, dem Heimathsorte der Palma, im Bergamaskiſchen Gebirge, und gehört der ſpätern Epoche des Malers an.

Von dem glänzenden, zuweilen auch höchſt feinen und gediegenen[1]) Paris Bordone aus Treviſo finde ich in dieſer Galerie vier Werke, No. 255, 256, 257 und 258, die zwei letztern nur dubitative ihm zugeſchrieben. Unter dieſen vertritt nur No. 256 den Meiſter in würdiger Weiſe.

No. 255 ſtellt Apollo und Marſyas dar, No. 256 Diana mit dem Wurfſpieße in der Hand und zwei Jagdhunden; eine Nymphe reicht ihr den Kopf eines Hirſches.

No. 257 „Maria, welche das vor ihr liegende Kind an-

1) Ich erinnere hier blofs an den „Fiſcher mit dem Ringe vor dem Dogen“, in der venezianiſchen Pinakothek.

betet", erinnert mehr an die Art und Weife des Polidoro Lanzani, als an die des Bordone.

Einem Landsmann von Paris Bordone, dem Trevifaner Rocco Marconi, Schüler des Palma vecchio [1]) und fpäter des Paris, wird im Dresdner Kataloge ein Bild zugefchrieben, welches diefem Maler jedoch nicht angehört. Daffelbe trägt die Nummer 251 und ftellt den „kreuztragenden Chriftus" dar. Meiner Anficht nach ift dies Gemälde das Werk des wenig bekannten Francesco Prato von Caravaggio, eines Schülers von Girolamo Romanino aus Brescia. Von diefem übrigens fehr untergeordneten Maler fieht man Bilder — es find dies feine beften — in Brescia in den Kirchen von S. Francesco, von S. Rocco (dafelbft dem Califto da Lodi zugefchrieben) und S. Agata, und ebenfo in mehreren Privatfammlungen jener Stadt, meiftens jedoch unter beffer klingenden Namen den Befuchern vorgeftellt.

Das dem Domenico Campagnola zugemuthete Decorationsbild, No. 260, „die Freigebigkeit" betitelt und grau in grau gemalt, dürfte wohl eher als Atelierbild des Bonifazio angefehen werden. Domenico Campagnola ift derjenige unter den Venezianern, welcher vielleicht am meiften mit Tizian verwechfelt wird, zumal in feinen Handzeichnungen. So befitzt nicht nur die hiefige fowie die Uffizifammlung mehrere Handzeichnungen von ihm unter Tizian's Namen, fondern fogar im fonft forgfältigen Kataloge des Herrn Reifet über die Sammlung des Louvre in Paris trifft man Handzeichnungen des Domenico Campagnola an als dem Tiziano Vecellio zugedacht, fo unter andern die gute Federzeichnung: „das Urtheil des Paris" [2]), welche meiner Anficht nach in ganz unverkenn-

1) Wer fich hiervon zu überzeugen wünfchte, fehe fich im Palazzo reale zu Venedig die «Ehebrecherin» an, welches Jugendwerk des Meifters mit dem Namen Rocchus Marchonus bezeichnet ift und fehr an die Art und Weife des Palma vecchio gemahnt.

2) No. 432 des Braun'fchen Katalogs.

barer Weife die Hand des D. Campagnola verräth. Auch in der Sammlung des British Mufeum dürften die Zeichnungen unter den Nummern 138 und 136 im Braun'fchen Kataloge wohl eher dem Campagnola als Tizian angehören. Auf der erfteren find zwei liegende Männer bei einem Dorfe, auf der anderen find Kinder dargeftellt.

Von dem heitern und wenn auch nicht großartigen, fo doch ftets würdevollen Paolo Veronefe, diefem liebenswürdigen, zwar manchmal fpanifch-prunkhaften, allein nie unedeln Commödiendichter, befitzt die Dresdner Galerie vier feiner beften Bilder, von denen zwei zudem auch trefflich erhalten find. Wohl in keiner öffentlichen Sammlung der Welt, felbft die des Louvre und die Venedigs nicht ausgenommen, ift Paolo Caliari fo gut vertreten wie hier. Beiläufig bemerke ich, daß die Skizze zum Bilde No. 301, worauf die Familie Cocina dargeftellt ift, wie fie von den allegorifchen Geftalten der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung der Madonna empfohlen werden, in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizigalerie zu Florenz fich befindet, dort unter Tizian's Namen [1]).

Die h. Familie, No. 318, wird von Herrn Hübner dem Sohne Paolo's, dem Carletto Caliari, zugefchrieben; der verftorbene Guarienti hatte jedoch meiner Anficht nach nicht fo ganz unrecht, wenn er darin die Hand Gabriel's, des Bruders von Carletto, wahrnahm. Es ift fehr fchwer, ja wohl unmöglich, in den Atelierwerken des Paolo Veronese die verfchiedenen Hände, die daran gearbeitet, genau zu erkennen und von einander zu unterfcheiden.

„Dunque come da me disegnato, (fchreibt Benedetto Caliari an feinen Gönner Giacomo Contarini [2]) da Carlo abatiato (untermalt) e da Gabriel finito, prego lo accetti, e lo vegga come genio suo, concetto nelle nostre menti."

1) Von Philippot photographirt: No. 415.
2) Siehe Gaye, Carteggio, II, 551.

Bei der Beſtimmung des Frauenbildniſſes, No. 322, ſcheint Herrn Hübner ein anderes Verſehen begegnet zu ſein. Faſolo, welcher dieſes ſehr verputzte Frauenporträt gemalt, war nämlich Zeit- und Kunſtgenoſſe des Paolo Veronese und hat gemeinſchaftlich mit ihm auch öfters al fresco gemalt. Dieſer Faſolo hat aber gar nichts zu ſchaffen mit dem Paveſen Bernardino Faſolo, einem Zeitgenoſſen und Nachahmer des B. Luini und des P. F. Sacchi. Giovan Antonio Faſolo war aus Vicenza; ſeine Grabſchrift in der Kirche von S. Lorenzo daſelbſt lautet:

JOANNIS. ANTONII. FASOLII.
PICTORIS. EXIMII. HAEREDVM.
Q. SVORUM. VIXIT. ANN. XLII.
OBIIT. X. CALEN. SEPT. MDLXXII.

Dem Giuſeppe Porta (Salviati genannt) aus Garfagnana gehört der „von Engeln beweinte todte Chriſtus“ an (No. 326). Pater Lanzi citirt [1]) dieſes Werk als eines von den hundert von Modena nach Dresden gekommenen Bildern; doch, wie es ſcheint, ohne genügenden Grund.

Der betende h. Franciscus, No. 328, iſt ſchwerlich von Girolamo Muziano, ſondern eher Arbeit eines Bologneſen.

Noch will ich bemerken, daß das gute Bild des Luca Carlevaris (No. 384) „die Anſicht der Stadt Venedig, mit der Landung eines Fürſten“, eine angemeſſenere Aufſtellung im Erdgeſchoſſe neben den Bildern ſeines Schülers Antonio Canal und denen ſeines Großſchülers B. Belotti, gefunden hätte, als oben im letzten Zimmer mitten unter dem Auswurfe der Galerie. — Auch kann ich nicht umhin, das treffliche Frauenporträt, No. 428, hier zu erwähnen, das ohne den Namen ſeines Autors an der Wand hängt. Wer in Venedig geweſen, erinnert ſich gewiß noch jener komiſchen Darſtellungen aus dem Leben der Venezianer des vorigen Jahrhunderts, wie man ſie ſowohl im

1) Vol. III. 199.

Mufeo Corrèr, als im kleinen Zimmer der Contarini-abtheilung in der Akademie von Venedig findet, und es wird ihm fomit der Name des Pietro Longhi nicht fremd klingen. Diefes Frauenbildniß gehört meiner Meinung nach ebenfalls diefem Goldoni unter den Malern an.

Mit Pietro Longhi ftirbt faft die Kunft der Venezianer aus, nachdem fie leuchtend am Himmel ihre Parabel durchzogen hatte. Mit der Kunft aber verfchwindet zugleich der Venezianer. Venedig ift vor Altersfchwäche zufammengebrochen. Seine Paläfte ftehen zwar noch aufrecht, aber verlaffen und traurig, der fchönen Mufchel des Nautilus gleich, in deren filberne Wölbung allerlei fremdes Gethier fich eingeniftet hat. Das Menfchengefchlecht, welches die Wunderftadt erbaut und würdig war, darin zu haufen, ift dahingegangen, und mit demfelben verfchwand auch die hehre Kunft, verfchwand die politifche Weisheit, die, beide vereint, dereinft Venedig gefchaffen und zu dem, was es war, gemacht hatten.

3. Die Lombarden.

Die lombardifche Malerfchule im eigentlichen Sinne des Wortes ift in der Dresdner Galerie kaum vertreten, denn die wenigen Bilder, welche derfelben angehören, find der Erwähnung kaum werth.

Der ältefte Repräfentant der mailändifchen Malerfchule, den wir hier vorfinden, ift das Ambrogio Borgognone zuerkannte Temperabild auf Leinwand, No. 150. Es ftellt die Mutter Gottes dar in weißem Gewande und betend vor dem Chriftkind; oben Gottvater in einer Engelglorie. Auch die Herren Cr. und Cav.[1]) geben diefes fchwache Werk dem Ambrogio da Foffano, aber mit großem Unrecht. Der Maler diefes Bildes war wohl Zeitgenoffe, vielleicht auch Mitfchüler des Ambrogio Borgognone unter Vincenzo Foppa, fteht aber an Bedeutung weit unter ihm. Es ift Ambrogio Bevilacqua. Bezeichnete Werke von ihm find in der Breragalerie und in der Pfarrkirche von Landriano, unweit Mailand.

Ein anderer Lombarde ift der Autor der „Herodias, mit dem Haupte von Johannes dem Täufer“ (No. 131). Es ift ein fchwacher Gefelle aus der von Leonardo da Vinci beeinflußten Mailänder Schule. An Marco d'Oggionno ift hier nicht im entfernteften zu denken.

Herr Hübner rechnet auch den Michelangelo von Caravaggio zur lombardifchen Schule, doch wohl nur, weil Caravaggio, der Geburtsort des Amerighi, jetzt zur

1) II, 50.

Lombardei gehört. Allein zur Zeit des Michelangelo war alles Land jenſeits der Adda der Republik Venedig zugehörig. Doch das hat hier nichts auf ſich, da Michelangelo Amerighi als Maurerjunge nach Rom kam und dort erſt zum Künſtler ausgebildet wurde. Er gehört demnach der ſ. g. römiſchen Malerſchule an. Die Dresdner Galerie beſitzt einige ſehr gute und charakteriſtiſche Stücke von dieſem Hauptrepräſentanten der ſ. g. tenebrosi oder Finſterlinge. Nach ihm hauptſächlich bildete ſich Ribera aus.

Auch von Aleſſandro Magnaſco, Liſſandrino in Mailand genannt, wo derſelbe ſeine Lehrjahre durchmachte und woſelbſt er auch hauptſächlich ſeinen Wirkungskreis fand, beſitzt Dresden vier gute Stücke, von denen zwei, No. 198 und 199, ſchon ſeit 1741 der Galerie angehören, zwei andere aber eine Acquiſition neueſten Datums ſind (1875). Sie hängen unter den Nummern 2413 und 2414 und werden im Kataloge als Werke des Salvator Roſa bezeichnet. Es iſt ſehr zu bedauern, daß die herrliche alte mailändiſche Schule mit ihrem Vincenzo Foppa, ihrem Bramantino, ihrem Borgognone und Luini und Gaudenzio Ferrari, ihrem Boltraffio, Andrea Solario, Ceſare da Seſto und Giampietrino u. a. m. in einer Galerie von der Bedeutung der Dresdner ſo ganz und gar nicht vertreten ſind. Es wäre daher, meine ich, eine ſchöne Aufgabe für die Direktion dieſer Pinakothek, das Verſäumte in Zukunft gut zu machen und dieſe Lücke auszufüllen.

4. Die Toskaner.

Wir beginnen unſere Studien der Werke toskaniſcher Meiſter mit dem intereſſanten Rundbilde, No. 21, eine h. Familie darſtellend [1]). Dieſes koſtbare Gemälde wurde von den Herren Hübner und Gruner 1860 in London aus dem Nachlaſſe des Kunſthändlers Woodburn erſtanden, und zwar als Werk des Luca Signorelli, welchen Namen es auch in Dresden beibehalten hat. Herr Hübner bemerkt in ſeiner intereſſanten Vorrede zum Kataloge (S. 50), daß die Staffeleibilder des Signorelli zu den größten Seltenheiten ſelbſt in Italien gehören. Allein Italien beſitzt heute noch an zwei Dutzend Bilder von dieſem großen Meiſter, ſo viel ſind wenigſtens mir dort bekannt geworden (in Mailand, Florenz, Cortona, Perugia, la Fratta, Città di Caſtello, Urbino und anderwärts). Dieſe „größte Seltenheit" der Bilder des Signorelli iſt alſo ſehr relativ und cum grano salis zu nehmen. So viel kann man allerdings eingeſtehen, daß für denjenigen, welcher in dieſem Rundbilde den Geiſt und die Hand des Luca Signorelli erkennen konnte, die echten Werke dieſes Künſtlers als ſehr ſelten, ſelbſt in Italien, erſcheinen mußten. In der That ſind die Staffeleibilder von Pier di Coſimo, welchem Meiſter dieſes

---

1) Maria betrachtet das Chriſtkind, welches auf einem von ihrem Mantel bedeckten Steine vor ihr liegt; der kleine Johannes umfaſst das Köpfchen des Kindes, links ſitzt Joſeph. Auf einer Felſenhöhe über der Hauptgruppe zwei ſingende Engel.

Rundbild ohne allen Zweifel angehört, felbft in Italien fehr felten anzutreffen, noch mehr aber feine Freskogemälde. Die in der Sixtinifchen Kapelle zu Rom befindlichen ausgenommen [1]), find mir folche völlig unbekannt geblieben. Mögen alle Kunftforfcher diefes Rundbild fich genauer anfehen und daffelbe fodann mit den Bildern des Pier di Cofimo der Berliner Galerie, der Stanza del Confervatore im florentinifchen Findelhaufe und der Galerie degli Uffizi dafelbft vergleichen, und ich zweifle nicht, daß fie insgefammt die Anficht des verftorbenen Woodburn und der lebenden Herren Hübner und Gruner, Cr. und Cav. [2]) verlaffen und der meinigen beitreten werden, welche übrigens auch die des gründlichen italienifchen Kunftforfchers, Herrn Dr. Guftavo Frizzoni aus Bergamo, ift. Zur Entfchuldigung der Andersdenkenden muß übrigens bemerkt werden, daß der häßliche gelbgewordene Firniß, der diefes Gemälde bedeckt, den Anblick der fchönen, dem Pier di Cofimo ganz eigenthümlichen Farbe unmöglich gemacht hat.

Von einem andern großen Toskaner des 15. Jahrhunderts, dem Florentiner Aleffandro Botticelli, weift der Hübner'fche Katalog nicht weniger als fechs Werke auf, und zwar zunächft: No. 25, den Evangeliften Johannes, und No. 26, Johannes den Täufer darftellend. Diefe zwei geiftlofen Köpfe find wohl Arbeiten eines Schülers oder Nachahmers des Botticelli [3]), können aber doch unmöglich dem nämlichen großen Meifter angehören, der „das Wunder des h. Zeno-

1) In dem vierten der Freskogemälde, links vom Altar, von Cofimo Roffelli, die «Bergpredigt» darftellend, erfcheint mir die eine Seite ganz und gar von Pier di Cofimo ausgeführt; die dort fitzenden Weiber find fehr charakteriftifch für diefen Meifter. Die Herren Cr. und Cav. geben, v. Rumohr folgend, in diefem Wandgemälde nur die Landfchaft dem Pier di Cofimo, alles übrige aber dem Cofimo Roffelli (II, 522).

2) III, 6.

3) Auch die Herren Cr. und Cav. (II, 427) bezeichnen diefe zwei Bilder als blofse Atelierwerke.

bius“ (No. 26[a]) gemalt hat. In diefer bewegten, höchft dramatifchen Darftellung erkenne ich ganz den geiftreichen, eminenten, zuweilen jedoch gar zu excentrifchen „Sandro“ mit allen feinen Vorzügen, aber auch mit feinen Gebrechen. Diefes treffliche Tafelbild gehört ungefähr derfelben Epoche des Meifters an, in der auch der liebenswürdige kleine h. Hieronymus der Uffizigalerie, N. 1179, (dafelbft thörichterweife noch immer dem Fra Filippo zugetheilt) entftanden fein mag. Solcher dramatifcher Szenen aus der chriftlichen Mythologie hat Botticelli mehrere zur Darftellung gebracht. So in einigen Täfelchen die Gefchichte der Efther. Diefe Bildchen befanden fich vor Jahren unter dem falfchen Namen des Filippino Lippi im Haufe Torreggiani zu Florenz, von wo fie nach Frankreich verfchachert wurden; durch die Reftauration find fie fehr hart mitgenommen worden. Auch die herrliche Darftellung „la calunnia d'Apelle“ der Uffizigalerie, No. 1288, gehört in die Kategorie folcher dramatifcher Bilder des Sandro, und ebenfo die vorzügliche Darftellung in fechs Akten, des Todes der römifchen Virginia, bei Herrn Giovanni Morelli in Mailand. In allen diefen dem feurigen, dramatifchen Geifte des Botticelli ganz entfprechenden Darftellungen wird man mit dem Meifter viel beffer vertraut, als in feinen Madonnenbildern. Ich kann daher nicht begreifen, wie die Direktion der Dresdner Galerie dies köftliche Bild des Botticelli in das zweite Stockwerk hat verbannen können, ftatt es unten neben die Werke des Lorenzo di Credi aufzuhängen an Stelle der nichtsfagenden Bilder unter dem Namen des Lippi, Raffaellino del Garbo u. a., die dort Ehrenplätze behaupten. Allerdings — de gustibus non est disputandum.

Dem Aleffandro Botticelli gehört ebenfalls das „Temperabild“ [1]) mit der Maria, dem Kinde und dem kleinen Johannes; feiner Schule, und nicht ihm felbft. muß da-

1) Sogenannte Oelbilder von Botticelli find mir durchaus unbekannt.

gegen das andere kleine Rundbild mit der Madonna, dem Kinde und Engeln (No. 27) angewiesen werden. Es ist Kopie nach einem Bilde des Meisters. Ueber das sechste Botticelli'sche Werk der Dresdner Galerie (No. 28) habe ich mich schon bei Besprechung der Bilder des Jacopo de' Barbari ausgesprochen.

Gehen wir nun an die Betrachtung eines Gemäldes von einem andern großen florentinischen Meister und Zeitgenossen Botticelli's, welches, dem Hübner'schen Kataloge zufolge, diese Galerie besitzen soll. Dasselbe trägt die No. 29, stellt die „Geburt des Heilandes“ dar und wird dem Domenico del Ghirlandajo oder Dom. Bigordi (nicht Curradi) zugeschrieben. Für diesen großen Maler ist dieß Bildchen doch wahrlich viel zu gering; geben wir es daher mit den Herren Cr. und Cav. der Schule des Mainardi, dem Schwager und Nachahmer des Ghirlandajo.

Die zwei interessanten Längstafeln, No. 41 und 42, von denen die erstere dem Franciabigi, die andere dem Bacchiacca angehört, hängen leider zu hoch und überdem in so schlechter Beleuchtung, daß man sie gar nicht recht genießen kann. Das Monogramm F. C. R. bedeutet Franciscus cristofori (filius). Cristoforo war nämlich der Name des Vaters von Francesco (Francia) Bigi.

In dessen Schule trat Francesco Ubertini, Bacchiacca genannt, nachdem er vorher einige Zeit lang als Lehrling im Atelier des Pietro Perugino zugebracht hatte. — Diese zwei Längstafeln wurden im Jahre 1523 für den reichen Florentiner Benintendi gemalt. In jener Zeit mochte Bacchiacca etwa 28 oder 30 Jahre zählen. Ubertini starb nicht schon im Jahre 1557, wie im Kataloge angegeben ist, sondern etwas später. Ich habe diesem bisher wenig beachteten, nicht uninteressanten florentinischen Maler einige Seiten in meinem Aufsatze über die Borghesegalerie gewidmet [1]) und verweise somit meine jungen

---

1) Erschienen in der von Lützow'schen Zeitschr. f. bildende Kunst.

Freunde darauf, wenn fie mit diefem Meifter näher bekannt zu werden wünfchen.

Wir wenden uns nun zu den Werken des unfterblichen Andrea del Sarto. Herr Hübner läßt diefen Künftler in Gualfonda auf die Welt kommen und in Florenz fterben. Nun ift aber Gualfonda, d. h. Valle fonda (Hohlthal), ein Stadttheil von Florenz und keine befondere Ortfchaft, wie doch Herr Hübner anzunehmen fcheint.

Das trefflich komponirte Bild, No. 43, auf welchem die Verlobung der h. Catharina mit dem Chriftkinde im Beifein der h. Margaretha dargeftellt ift, wurde leider durch Reftaurationen fehr arg entftellt, wenn auch nicht fo, daß man den Meifter darin nicht mehr erkennen könnte. Dies Gemälde mag ungefähr in den Jahren 1512—1515 entftanden fein. Im Kataloge ift das Monogramm fo angegeben, als ob es von zwei verfchlungenen V gebildet wäre; auf dem Bilde felbft jedoch find die beiden V durch zwei Querftriche zu zwei A geftaltet, fo daß diefe zwei verfchlungenen Buchftaben A den richtigen Namen des Andrea del Sarto bilden, nämlich Andrea Angeli (Sohn des Angelo); Angelo ift der Name feines Vaters, eines Schneiders (Sarto) von Profeffion. Die florentinifchen Kommentatoren des Vafari (Le Monnier Ausgabe) geben dies Bild dem Domenico Puligo, einem Schüler und Nachahmer des Andrea, und zwar, wie ich vermuthe, bloß auf die Autorität des Herrn Hirt hin. Die Herren Cr. und Cav. erklären es dagegen richtig für ein echtes Werk des Andrea del Sarto (III, 581), ja die berühmten Hiftoriographen finden es felbft „very rich and sfumato in colour“ und aus der Zeit ftammend, als Andrea den Fra Bartolommeo nachahmte.

Das zweite Bild des del Sarto in der Dresdner Galerie ftellt „das Opfer Abrahams“ dar (No. 44) und ift eines von den hundert aus der Modenagalerie ausgewählten Bildern.

Im Jahre 1633 hing daffelbe noch in der Tribüne der Florentiner Galerie, wohin es, wie die Herausgeber des

Vafari berichten, aus der Sammlung des Alfonfo Davalos gekommen zu fein fchien. Sodann wurde es gegen die „Ruhe auf der Flucht“ des Correggio eingetaufcht und kam in die Modenagalerie. Ohne jenen Taufch wäre die Dresdner Galerie wahrfcheinlich um einen Correggio reicher und um einen Andrea del Sarto ärmer. Es befindet fich nun im Mufeum zu Madrid ein diefem ganz ähnliches Bild, dafelbft ebenfalls dem Andrea zugefchrieben (No. 387, es ift 98 Centimeter hoch u. 69 Cent. breit); im Hintergrunde jenes Bildes fieht man zwei Diener des Abraham, der Befchreibung des Vafari entfprechend (Vol. 8, 289), „vi erano, oltreciò, certi servi ignudi che guardavano un asino che pasceva“ d. h. es waren dort überdies einige nackte Diener, die einen weidenden Efel hüteten. Wir hätten alfo zwei Bilder des A. del Sarto, die den nämlichen Gegenftand darftellen, das eine in Dresden, 7 Fuß hoch und 5 Fuß breit, das andere viel kleinere zu Madrid. Beide follen nach den Anfichten der verehrlichen Verfaffer der refpektiven Galeriekataloge Originalbilder fein. Herr Hübner fagt, daß das Dresdner Bild urfprünglich für König Franz I. von Frankreich gemalt worden fei. Herr P. von Madrazo, der Verfaffer des Madrider Galeriekataloges, behauptet feinerfeits, das Bild zu Madrid fei eine „repeticion“ jenes Bildes, das von Andrea bei feinem Tode in der Werkftatt zurückgelaffen, fpäter von Filippo Strozzi angekauft und von diefem dem Marquis del Vafto verehrt worden fei.

Ich halte das Madrider Bild für jene Wiederholung in kleinerem Format, die Andrea del Sarto für Paul von Terraroffa gemalt hatte. „Venne voglia a Paolo da Terraroffa, veduta la bozza del sopradetto Abramo, d'avere qualche cosa di mano d'Andrea, come amico universalmente di tutti i pittori; perchè richieftolo d'un ritratto di quello Abramo, Andrea volentieri lo servì, e glielo fece tale, che nella sua piccolezza non fù punto inferiore alla grandezza dell' originale. Il quadro fù poi da lui mandato a Napoli.“

Das Bild des Madrider Mufeums hat durch Reftaurationen nicht weniger zu leiden gehabt als das Dresdner [1]). Auch im Mufeum zu Lyon hängt eine Wiederholung diefes Bildes; doch ift mir diefe nicht bekannt. Das dritte Werk, welches der Katalog des Herrn Hübner dem Andrea noch beimißt, ift ein ganz kleines Bildchen, No. 45, welches erftens fehr übermalt ift, zweitens gar nichts mit Andrea del Sarto zu thun hat, und für das es drittens beffer gewefen wäre, wenn man es im Galeriedepot gelaffen hätte. Es ftellt die Mutter Gottes dar, welche den Leichnam Chrifti im Schooße hat, und ift, wenn ich nicht irre, eine Kopie nach L. Lotto; jedenfalls gehört es nach meiner Anficht der venezianifchen Schule an. Außer diefen Florentinern aus der goldenen Zeit der Kunft befitzt die Dresdner Galerie noch einige fehr gute Bilder des Carlo Dolci.

Nachträglich möchte ich noch das neuerworbene Bild erwähnen, welches mit dem hiftorifchen Namen des Andrea del Caftagno aus Italien in die Dresdner Galerie gelangt ift. Es ftellt die Madonna mit dem Kinde zwifchen den h. Hieronymus und Johannes dem Täufer dar (No. 2381). Die Werke des Andrea del Caftagno find felbft in Florenz von der größten Seltenheit; neben feinen Fresken auf der Wand einer Zelle im ehemaligen Klofter „agli Angeli", den „Gekreuzigten" darftellend, dem h. Abendmahl im Refectorium des Klofters St. Apollonia und dem „büßenden Hieronymus" in der Galerie der bildenden Künfte zu Florenz möchten dort wohl wenige Gemälde noch aufzufinden fein, die man diefem rohen, aber fehr energifchen Meifter mit einer gewiffen Sicherheit zufchreiben dürfte [2]). Ift nun die Acqufition der Dresdner Galerie wirklich ein Werk des Andrea del Caftagno,

1) Siehe A. Hirt, Kunftbemerkungen etc. (Berlin 1830), Seite 30.

2) Das grau in grau gemalte Reiterbild des Marcucci im Dom von Florenz, fowie die «berühmten Münner» im «Bargello» dafelbft, find zu fehr übermalt und entftellt, um noch als Werke des Andrea hier ange-

oder gehört dieſes langweilige, ſchwache Temperabild nicht vielmehr einem Seneſer Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an? Erinnert es nicht etwa an jene Schule des Saſſetta, von der auch Matteo di Giovanni und ſelbſt Francesco di Giorgio mehr oder weniger abhingen? Mir kommt es vor, als wenn ich dieſen Meiſter kenne. In der Seneſer Stadtgalerie ſind mir etliche andere Werke von ihm unter die Augen gekommen, in jenem langen Gange, woſelbſt die Bilder von Matteo di Giovanni, Cozzarelli, des Neroccio, Benvenuto di Giovanni, des Giovanni di Pietro u. a. m. aufgeſtellt ſind. Ich erinnere mich aber leider nicht mehr ſeines Namens, da mir der Mann nicht würdig erſchien, in meinem Gedächtniſſe eingeprägt zu ſtehen.

Wie wir an den eben genannten Werken angeblich florentiniſcher Meiſter aus dem 15. Jahrhunderte geſehen haben, ſcheint Herr Profeſſor Hübner nicht gerade ſehr vertraut mit den toskaniſchen Quattrocentiſten zu ſein. Und ſo mag es Niemand wundern, daß wir auch die Taufe des folgenden Bildes, No. 30, mit der größten Vorſicht, ja mit einigen nicht ganz abweisbaren Zweifeln aufzunehmen genöthigt waren. Sind für Herrn Hübner die Staffeleibilder des Luca Signorelli von der größten Seltenheit, ſo ſind es für mich noch viel mehr die des Leonardo da Vinci, welchem im neueſten Kataloge dieſes kleine Madonnenbild zugemuthet wird. Es kann darüber kein Zweifel ſein, daß die Taufe mit dieſem großen Namen ſelbſt die Leute in Dresden gewiſſermaaßen erſchreckt haben muß, daher man die Verwunderung und das Erſtaunen des Publikums dadurch zu dämpfen ſuchte, daß man hinzufügte: „ein Jugendbild des Meiſters, um 1470.“ Leonardo da Vinci hätte alſo nach dem Gutachten der Herren Profeſſoren

führt werden zu können. Die HH. Franz und Johannes d. Täufer in S. Croce gehören meiner Anſicht nach nicht dem Andrea, ſondern dem Domenico Veneziano an.

zu Dresden dieses Bild in seinem achtzehnten Jahre gemalt. Für jeden Kunstbeflissenen ist diese letztere Versicherung von um so größerem Werthe, als man sonst nirgends, soviel wenigstens mir bekannt ist, beglaubigte Bilder aus der Jugendzeit Leonardo's zu sehen bekommt. Wie aber sind die Herren Hübner und Gruner dazu gekommen, den achtzehnjährigen Leonardo, den Leonardino, wie ihn die Florentiner nennen würden, in diesem Bilde zu erkennen? Hören wir sie selbst. „Das Bild des Leonardo da Vinci (Seite 56 der Vorrede) wurde im Katalog der Woodburn-Sammlung als ein Werk des Lorenzo di Credi bezeichnet, von den Unterzeichneten aber sofort als ein Jugendwerk des Leonardo, und als ein solches vom höchsten Werthe, erkannt. — — — Es fand sich nämlich ganz zufällig in hiesiger k. Sammlung der Handzeichnungen das Studium zu der Madonna des genannten Bildes, eine Zeichnung, welche seit undenklichen Zeiten bereits unter dem Namen des Leonardo der Sammlung angehört hatte und dieser Bezeichnung in der That ebenso vollständig entspricht, als das Bild selber.“ Ich gestehe, daß mir jenes „ganz zufällig“ als eine Art excusatio non petita einigen Verdacht erregte und mich von vornherein etwas bedenklich machte. Wäre es nicht möglich, daß jener etwas übereilte, an Julius Cäsar gemahnende Urtheilsspruch der sonst so vorsichtigen und gelehrten Herren vielleicht auf einer falschen Prämisse fußte, wie das ja bei andern gelehrten Männern hie und da auch vorkommt? Als ich mir sodann die bewußte Leonardo-Zeichnung genauer besah, schien es mir offenbar, daß mein Verdacht nicht ganz aus der Luft gegriffen wäre. Als jene Herren des Woodburn'schen Bildchens in London ansichtig wurden, dachten sie unwillkürlich und, ich gebe es gern zu, ohne sich weiter darüber Rechenschaft zu geben, an die „dem Leonardo seit undenklichen Zeiten zugeschriebene Zeichnung“, die sie zu Hause unter Glas im Kabinete der Handzeichnungen zurückgelassen hatten,

und folgerten fodann: ift jene Zeichnung von Leonardo, wie fie denn von Jedermann als unbeftritten echt angefehen wird, fo muß ja auch diefes Bildchen, das jener Zeichnung fo nahe kommt, vom nämlichen Meifter herrühren. Da aber, fuhren fie wahrfcheinlich in ihrer Folgerung fort, diefe kleine Madonna von den berühmten Bildern des Leonardo fehr verfchieden ift, fo müffen wir daffelbe als ein Jugendwerk des Altmeifters anfehen und ausgeben. Gefagt, gethan; von der Themfe an die Ufer der Elbe zurückgekehrt, wurde fogleich der akademifche Areopag zufammenberufen, und demfelben das angekaufte Kleinod zur Beurtheilung vorgeftellt, wobei, wie fich von felbft verfteht, nicht vergeffen wurde, die bekannte Handzeichnung aus ihrem Behälter herauszuziehen und neben das Bildchen zu legen. Und fiehe da! Die kleine Madonna, welche in London Lorenzo di Credi hieß, wurde an der Elbe einftimmig als ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci erkannt und fo die Taufe der Herren Hübner und Gruner endgültig bekräftigt, befiegelt und in den Katalog eingetragen. — So ungefähr mag der Hergang der Sache gewefen fein, und follte ich darin mich irren, fo bin ich gewiß, daß die liebenswürdigen und gelehrten Herren an der Elbe dies mir nicht verargen werden.

Gehen wir aber nun zur Sache felbft über.

Wer die echten Handzeichnungen Leonardo's in Windforcaftle, in Paris, in Turin, Mailand, Venedig, Wien, Pefth und Florenz fich etwas genauer befehen und ftudirt hat, der wird die Silberftiftzeichnung diefer weiblichen Figur zu Dresden fchwerlich dem Geifte und der Hand Leonardo da Vinci's zuzufchreiben geneigt fein. Die Art der Behandlung erinnert allerdings entfernt an Leonardo, richtiger gefagt an die Schule, aus der Leonardo hervorgegangen, allein das Oval diefes weiblichen Kopfes fcheint mir doch in nicht geringem Maße verfchieden zu fein von dem der weiblichen Köpfe diefes Meifters; auch find

die Umrisse dieser Dresdner Zeichnung etwas ängstlich, die Modellirung flauer und schwächer, als bei Leonardo. Ebenso ist die Strichlage nicht die, welche dem da Vinci eigenthümlich ist. Hier gemahnt der Mund mit den schwülstigen Lippen, die Nase mit den kleinen rundlichen Oeffnungen, die übergroßen weit auseinanderstehenden Augen mit den gar zu langen Wimpern, die schwulstige Falte des Kleides auf der Brust, das darauf angebrachte Medaillon eher an des Leonardo da Vinci Lehrer Andrea del Verocchio oder, mehr noch, an dessen getreuen Schüler und gewissenhaften Nachahmer, Lorenzo di Credi, an welchen ebenfalls der kleine pausbackige Kinderkopf neben der rechten Schulter des Weibes, leicht hingeworfen, erinnert. Meiner Ansicht nach ist diese etwas verwischte Silberstiftzeichnung im Cabinet der Handzeichnungen zu Dresden nicht dem Lionardo, sondern dem Lorenzo di Credi, seinem Mitschüler bei Verocchio, zuzuschreiben. Doch davon abgesehen, drängt sich uns die Frage auf: ist der Meister der Silberstiftzeichnung in Dresden wirklich auch der Maler des kleinen Madonnenbildes unter Nummer 30 in der Galerie daselbst? Wäre es nicht möglich, daß die Zeichnung oder auch ein jetzt verschollenes Bild des Lorenzo di Credi direkt oder indirekt irgend einem damals (1470—85) in Florenz lebenden Niederländer zum Vorbilde gedient hätte? Schon die gläserne Farbe dieses Gemäldes hat etwas an sich, das an irgend einen späteren Nachkommen der van Eyck'schen Schule erinnert; nordisch ist auch der wie ein Pfropfzieher gewundene Vorhang, das kleinliche, sehr bürgerlich aussehende Kissen mit Quasten auf dem Bette, sowie der kleine Johannes, der gotterfüllte Sohn der Elisabeth, mit seinem gar zu einfältigen Ausdrucke. Das Alles spricht, mein' ich, deutlich genug gegen die Ansicht der Herren Hübner und Gruner. Und hätte wohl Lionardo selbst zugegeben, daß er das Bildchen nicht in seinem achtzehnten, sondern schon in seinem zwölften Lebensjahre

gemalt habe, hätte, ſo frage ich, dieſer geiſt- und anmuthvolle Florentiner je dieſe miniaturartigen Bäumchen, dieſe Häuſerchen und Thürmchen im Hintergrunde des Bildes, welche man mit dem Vergrößerungsglaſe ſich anſchauen muß, um ſie vollkommen zu würdigen, hätte er dieſe Haare und Härchen am Kopfe der Maria, dieſe harten, ſteifen Umriſſe am Körper des Chriſtkindes zuwege gebracht? Ich zweifle ſehr daran, daß ihm dies auch beim beſten Willen gelungen wäre, und vor mir ſchon, denke ich, wird manch' anderer Kunſtforſcher und Kenner des Leonardo ſolche Bedenken gehegt haben[1]. Laſſen wir jedoch dieſe haarſpaltende Kritik beiſeite, da der Punkt, auf den es mir eigentlich ankam, durch geiſtige wie materielle Gründe darzuthun, daß dieſes miniaturartige Madonnenbildchen, ſo werthvoll daſſelbe auch denjenigen erſcheinen muß, welche z. B. die Gemälde eines Chriſtophsen und ſeinesgleichen lieben, auf keinen Fall dem Lionardo da Vinci zugemuthet werden dürfe, wie mir ſcheint, zu meinen Gunſten entſchieden iſt[2].

Ueber das andere, dereinſt zu Dresden ebenfalls dem Leonardo da Vinci zugeſchriebene Madonnenbild, No. 33, habe ich meine Meinung bereits ausgeſprochen.

Die übrigen kleinen, meiſt auch verdorbenen Bilder toskaniſchen Urſprungs in dieſer Galerie, welche wenigſtens

1) Die Herren Cr. und Cav. ſcheinen jedoch dieſes Bildchen für eine Jugendarbeit Leonardo da Vinci's wirklich anerkennen zu wollen: this picture is indeed one which recals Verocchio's pupil after he had left the maſter's atelier, thongh in colour and execution inferior even to his creations (Vol. II, 410).

2) Man vergleiche dieſes ſ. g. Leonardiſche Jugendbild mit der etwa um 1470 gemalteu «Verkündigung» des Francesco Coſſa (No. 18), und man wird leicht die Verſchiedenheit in der techniſchen Behandlung zwiſchen einem Italiener und einem Niederländer dabei wahrnehmen. Auch das Werk des Coſſa iſt mit der gröſsten Sorgfalt und Feinheit ausgeführt, jedoch nicht miniaturartig, wie dies die Weiſe faſt aller alten Niederländer iſt, deren Werke vielleicht doch nur Miniaturmalereien in vergröſsertem Maſsſtabe ſind.

im Kataloge ehrenwerthe Namen führen, will ich, um die Geduld meiner lernbegierigen Freunde nicht gar zu sehr auf die Probe zu stellen, nur kurz berühren.

Dem Giunta Pisano, also von Pisa, welchen Herr Hübner jedoch zur florentinischen Schule zählt, giebt der Katalog ein Bild, Nummer 5, das nach gar nichts aussieht[1]).

Die Bilder No. 7, 8, 9[2]) gehören dem Senesen Sano di Pietro an. Der s. g. Lorenzetti, (welcher? Ambrogio oder Pietro?) No. 12[3]), ist ein ganz neues Bild und gehört, so wie es jetzt ist, dem Restaurator an.

Die Jungfrau Maria mit dem auf ihrem Schooße stehenden Christuskinde — zu beiden Seiten zwei hl. Frauen. Auf Goldgrund. No. 13. Erinnert mehr an Barna, als an Lippo Memmi.

Die zwei Erzengel Michael und Raphael, 15 und 16, können doch wahrlich nicht Werke des Starnina sein, der um's Jahr 1413 schon todt war, sondern sie mögen von einem schwachmüthigen Florentiner aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts herrühren.

Die „Verkündigung", No. 17, ist zwar sehr übermalt, jedoch, wie mir scheint, immer noch als Werk des Benozzo Gozzoli erkennbar.

Die „Geburt Christi", 19, bezeichnet Antonius Florentinus 1333. Diese Aufschrift ist eine plumpe Betrügerei. Das Bildchen ist etwa in die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts zu versetzen. Die Herrn Cr. und Cav. (I, 375) wollen in diesem unbedeutenden Gemälde eines Toskaners die Hand des Bono da Ferrara erkennen, also des nämlichen Malers, dem sie die thronende Madonna mit Heiligen des s. g. Mantegna in der Münchner Galerie zuge-

---

1) Maria mit dem Kinde auf einem Throne sitzend. Goldgrund.

2) Himmelfahrt Mariae — ein Kreuzbild — die Rückseite des Kreuzbildes.

3) Die h. Jungfrau mit goldener Krone und reichgesticktem Gewande. Brustbild. Auf Holz.

fchrieben haben. Ich bin der Anficht, daß zwifchen den zwei Gemälden nicht nur der Po, fondern auch der ganze Apennin liege, fo weit find diefelben einander fremd.

Der h. Ciprinus, No. 22, darf in keinem Falle dem Pietro Perugino zugefchrieben werden, welcher Anficht durch das dem Namen beigefügte Fragezeichen felbft Herr Hübner beizupflichten fcheint. Es ift eben das Werk eines der vielen Schüler und Nachahmer des Pietro [1]).

Von Bernardino Pintoricchio [2]) dagegen befitzt die Dresdner Galerie in dem reizenden Bildniffe eines Jünglings, No. 24, ein ganz vorzügliches Werk aus der Frühperiode (um 1480) des Meifters. Dies Gemälde ift auch infofern intereffant, als man, wie ich glaube, fowohl aus der Technik wie auch aus der Qualität der Tempera die Schule erkennen kann, aus der Bernardino Betti hervorging, ich meine die feines Landsmannes Fiorenzo di Lorenzo.

Das fchwache Madonnenbild, No. 34, gehört nicht, wie Herr Hübner meint, dem Lorenzo di Credi an, fondern wohl eher einem fchwachen Zeitgenoffen deffelben, der bei Sandro Botticelli gearbeitet [3]). Echte Werke des Lorenzo di Credi hingegen find die zwei neuerworbenen Bilder mit den Nummern 2385 und 2386. Das erftere ftellt die Jungfrau dar, das vor ihr liegende Kind anbetend, welches fich nach einem Stieglitz umfieht; im zweiten fehen wir die Jungfrau auf einem Throne fitzend und das fegnende Kind haltend; zu ihrer Rechten der h. Sebastianus, links der Evangelift Johannes. Beide Gemälde find durch Reftaurationen fehr hart mitgenommen worden.

Das dem Filippino Lippi zugemuthete Bild, No. 35,

1) Die Herren Cr. und Cav. erkennen auch in diefem Fragmente die Hand des Meifters und fchreiben diefen unbedeutenden h. Ciprinus dem ebenfo gleichgiltigen Maler Melanzio von Montefalco (unweit Foligno) zu (III, 254).

2) Das heifst der kleine Maler.

3) Derfelben Meinung find auch die Herren Cr. und Cav. (III, 413).

Maria mit dem Kinde, welches neben ihr fitzend ein aufgefchlagenes Buch hält, gehört meiner Meinung nach nicht dem Meifter felbft an, fondern erfcheint mir als Kopie eines Schülers nach ihm. Auch das andere Bild in der Nähe, No. 36, ift mit Unrecht dem Raffaellino del Garbo zugefchrieben; es dürfte wohl einem andern, aber viel fchwächern Schüler des Filippino angehören, doch keineswegs dem Rafaellino Carli, welcher nicht mit Raf. del Garbo zu verwechfeln ift, wie dies Herr Hübner thut. Diefes letztere Gemälde ftellt die Madonna mit dem Kinde auf dem Arme dar; neben ihr die Heiligen Franciscus und Hieronymus. Rundbild. Auch würde heutzutage kein Anfänger in der Kunftgefchichte dem Baron von Rumohr noch zugeben können, daß die „Anbetung der Könige", No. 36, dem Marco Palmezzano von Forlì zuzufchreiben fei.

---

5. Die römische Schule.

Täufche ich mich nicht, fo ift Pater Luigi Lanzi wenn nicht der erfte, fo doch einer der erften gewefen, der den Namen der römifchen Malerfchule erfunden und in Gebrauch gebracht hat. Seit jener Zeit fpielt diefe Schule eine gar bedeutende Rolle in der Kunftliteratur. Eine naturwüchfige, latinifche, in Roms Mauern und aus der römifchen Völkerfchaft erftandene und von ihr gepflegte, mit den dem Volkscharakter eigenthümlichen Zügen ausgerüftete Malerfchule gab es aber ebenfowenig, als eine neapolitanifche oder ficilianifche, eine piemontefifche oder ligurifche Schule je exiftirt hat. — Wer in Rom gebaut, wer in Rom gemeißelt oder gemalt, war kein Sohn jenes Bodens, fondern kam in den meiften Fällen aus den benachbarten Ländern, fei es aus Umbrien, fei es aus Toscana, fei es auch aus dem Bolognefifchen, Venezianifchen oder aus der eigentlichen Lombardei nach der päpftlichen Haupt- und Refidenzftadt. Weder Raffael noch Michelangelo, die angeblichen Gründer diefer f. g. römifchen Schule, waren Söhne Latium's, fondern der erfte ein Umbrer, der andere ein Florentiner. Diefen beiden Heroen folgte eine ganze Schaar von Zöglingen und Nachahmern, unter denen fich, wie fich das von felbft verfteht, auch etliche befanden, die in Roms Mauern das Licht der Welt erblickt hatten. Aber diefe wenigen Künftler ohne allen Lokalcharakter können doch wahrlich von keinem befonnenen Manne als die Vertreter einer Kunft-

fchule angefehen werden. Die Erörterung folcher Fragen gehört indeffen nicht hierher. Ich gehe daher zur Betrachtung des großen Werkes von Raffael über, der f. g. Madonna di San Sifto, welches Bild dereinft in der Kirche von S. Sifto in Piacenza aufgeftellt war. Es ift dies vielleicht das fchönfte Bild der Welt, und ihm vor allen verdankt die Dresdner Galerie ihren Weltruf. Das Gemälde koftete Sachfen ungefähr 220,000 Franken. Welchen Preis müßte man heutzutage, wo man ein Murillobild 730,000 Franken werth erachten konnte, dafür bezahlen? Nur ein Rothfchild wäre im Stande, es an fich zu bringen. Stünde aber das Bild noch in feiner kleinen Kirche von S. Sifto zu Piacenza, fo würde jene Stadt heutzutage nicht nur genannter und auch befuchter fein, als fie es eben ift, fondern diefes Bild allein würde der Einwohnerfchaft mehr Gewinn einbringen, als alles andere, was fie fonft befitzt. Diefen fchönen Dienft haben die Placentiner der feilen Habfucht ihrer Benediktiner-Mönche im vorigen Jahrhunderte zu verdanken. Man fieht auch hier, daß die Pfaffen nicht beffer find als die Laien und Weltkinder. Sie find eben auch Söhne ihrer Zeit.

Das Bild hat jetzt einen neuen koftbaren, reichverzierten, aber etwas plumpen Rahmen erhalten, deffen fchimmerndes Gold den Farben etwas wehe thut. Ueberdies ift es in einem befondern Zimmer mit Nordlicht aufgeftellt. Diefer Raum erfcheint mir viel zu enge für das Bild, auch würde, meinem Gefühle nach, diefe traumhafte, himmlifche Erfcheinung, höher aufgeftellt, etwa in einem der großen Säle, einen vollkommnern Eindruck auf den Befchauer hervorbringen als hier, wo man überdies leider auch gar zu fehr die großen Schäden, die das Gemälde, zumal durch die Reftaurationen, hat erleiden müffen, gewahr wird. Namentlich fallen diefe Befchädigungen am Jefuskinde und an der Stirne der Madonna in die Augen. Aber obwohl befchädigt und übertüpfelt, macht das Gemälde noch immer einen unbefchreiblichen, einen zauberhaften Eindruck.

Daß diefes große Bild als Umgangsfahne gedient haben foll, wie Herr von Rumohr meinte, muß als eine fpitzfindige Träumerei jenes zwar fehr geiftvollen, aber auch fehr launenhaften Kunftforfchers angefehen werden. Auch wäre in der engen Kirche von S. Sifto zu Piacenza nicht einmal der nöthige Raum dazu vorhanden gewefen, um darin einen Umgang mit einem fo großen Bilde vorzunehmen; dann find folche Umgangsfahnen gewöhnlich auf beiden Flächen bemalt, und endlich kannte man zu jener Zeit den hohen Werth Raffael's viel zu gut, um eines feiner Hauptwerke zu folchem gefährlichen Dienft zu verwenden. Doch folche und ähnliche Einwendungen gegen die launige Behauptung Rumohr's find wohl auch von andern Fachgenoffen gemacht worden, fo daß ich fie meinen Lefern hätte erfparen können. Kommen wir nun zu den andern Bildern, die der Hübner'fche Katalog der römifchen Schule zufchreibt.

Die „h. Familie", No. 74, gehört ficher nicht zur Schule Raffael's, fondern ift florentinifcher Abftammung. Meiner Anficht nach dürfte es eines von jenen vielen Bildern fein, die laut Vafari im Atelier des Ridolfo del Ghirlandajo von feinen zahlreichen Gehilfen für den Bilderhändler Giovan Battifta Palla gemalt wurden, um in's Ausland verkauft zu werden, und zwar meift unter berühmteren Namen. Der Charakter diefes Bildes erinnert theils an Bugiardini, theils an Ridolfo del Ghirlandajo, gehört aber weder dem einen, noch dem andern an — auch nicht dem Domenico Puligo.

Ueber das kleine ganz und gar übermalte Bildchen, No. 75 [1]), follte man eigentlich nicht reden, denn, wiewohl nicht ohne Geift hingezeichnet, ift es doch andrerfeits fo arg befudelt, daß man es nicht in einer öffentlichen Sammlung, wie die Dresdner, aufftellen follte.

1) Es ftellt Odyffeus dar, welcher unter den Jungfrauen im Haufe des Licomedes den Achilles entdeckt.

Urſprünglich könnte es ebenfalls einem Florentiner, und zwar dem Franciabigio angehört haben; in keinem Falle aber der Schule Raffael's. In der Beſtimmung des lieblichen Madonnenbildchens, No. 77, muß ein Druckfehler Herrn Hübner entgangen ſein, da ja dieſes Gemälde nicht dem Seneſen Vincenzo da S. Gimignano, einem Maler aus den erſten Decennien des 16. Jahrhunderts, angehören kann, ſondern vielleicht eher dem Giacinto Gimignani aus Piſtoja, im Jahre 1611 geboren und 1681 geſtorben, urſprünglich zugeſchrieben war.

Ueber das runde Kupferblechſchild mit dem grau in grau oder beſſer ſchwarz in ſchwarz darauf gemalten Reitergefechte ſcheint mir ein kluges Stillſchweigen angemeſſen. Jedenfalls darf dieſe Malerei nicht dem Polidoro da Caravaggio zugemuthet werden [1]).

Echt und ſehr charakteriſtiſch für den Meiſter iſt dagegen die h. Familie, genannt „la Madonna della Catina", von Giulio Romano, No. 82. Vaſari beſpricht dies Bild im „Leben des Garofolo." Es gehörte dereinſt dem Ceſare Gonzaga.

Die andern bedeutenderen Gemälde, die im Hübner'ſchen Kataloge der römiſchen Schule beigezählt werden, wie die unter den Nummern 79, 80 und 84, habe ich ſchon bei Beſprechung der bologneſiſch-ferrareſiſchen Malerſchule, zu der dieſelben meiner Anſicht nach gehören, berührt.

---

1) Ich habe mich ſchon bei Beſprechung der vermeintlichen Magdalena des Correggio über die in Italien auf Kupfer gemalten Bilder ausgeſprochen, wo ich nachzuweiſen verſuchte, daſs dieſelben faſt ausſchlieſslich Niederländer aus dem Ende des 16. oder dem Anfange des folgenden Jahrhunderts angehören. Die Bezeichnung C. F., d. h. Caldara fecit, hat gar keinen Sinn, da ja kein Werk bekannt iſt, auf dem der Name Polidoro Caldara zu leſen wäre, und weil überdies, hätte ſich dieſer Meiſter unterzeichnet, er höchſt wahrſcheinlich den Namen Polidorus hingeſetzt haben würde. Auch iſt der Geſchlechtsname Caldara, den man dem Polidoro gegeben, ſehr problematiſch.

Und fomit wären wir nun an's Ende diefer für jeden lebhafteren Geift nicht gerade fehr kurzweiligen Arbeit angelangt. Daß ich dabei mehrere Male mich genöthigt fah, Herrn Profeffor Hübner zu widerfprechen, wird der liebenswürdige Direktor der Dresdner Galerie mir zugute halten wollen und bedenken, daß in diefer bunten Welt die Menfchenkinder nicht immer derfelben Meinung fein können. Habe ich zuweilen meine Anfichten nicht mit jener Mäßigung und jener Rückficht ausgefprochen, die ein in ganz Deutfchland fo hochgefeierter Künftler, wie er, verdiente, fo möge er diefe Unart dem Ernfte des Kunftbefliffenen, nicht aber einem Mangel an Achtung gegen feine Perfon anrechnen wollen. Auch räume ich Herrn Hübner fchon zum Voraus gerne ein, daß in meinen Urtheilen nicht alles reines Gold fein dürfte. Wolle daher der treffliche Mann, falls er diefe Blätter durchlefen follte, fich keine grauen Haare darüber wachfen laffen. Seinem Kataloge gefchieht dadurch gewiß kein Abbruch, wäre es ja nur thöricht, wollte ich der Hoffnung mich hingeben, daß die Mehrzahl der von mir vorgefchlagenen Berichtigungen in Dresden Beherzigung finden follten. Bei fo vielen Namensänderungen in den Galeriekatalogen würde ja das Kunftpublikum zuletzt ganz irre werden. An zwei derfelben ift mir jedoch ganz befonders gelegen, nämlich an denjenigen, welche fich auf die Madonna des Moretto und die Venus des Giorgione beziehen; betreffs diefer bitte ich Herrn Hübner, doch diefe zwei Correkturen in Betracht ziehen zu wollen und dabei der bekannten Maxime der Kapuziner zu entfagen: Sinere mundum ire, quomodo vadit.

---

6. Die Handzeichnungen italienischer Meister im s. g. Kupferstichcabinet.

Diese Dresdner Sammlung ift zwar nicht fo reich an guten Zeichnungen italienifcher Meifter wie die von München, befitzt jedoch deren immerhin mehr als ein paar Dutzend, welche würdig find, meinen jungen Freunden zum Studium anempfohlen zu werden[1]).

Die Venezianer.

Schrank IV.

Gleich beim Eintritt in's zweite Zimmer fehen wir linker Hand in einem Glaskaften die venezianifchen Zeichnungen ausgeftellt. Unter denfelben begegnet unfer Auge zuerft einer großen getufchten, auf der die thronende Maria mit dem Chriftkinde dargeftellt ift, an den Seiten des Thrones die H. Fauftinus und Jovita, die Schutzpatrone der Stadt Brescia. Auf den Stufen des Thrones drei mufizirende Engel; Hintergrund bergige Landfchaft. Oben auf dem gelblichen Blatte lieft man Johan Bellino. Der Dresdner Katalog fchreibt daher diefe Tufchzeichnung dem Giovan oder Gean (sic) Bellini zu. Diefe gute Zeichnung gehört jedoch nur einem Zeitgenoffen des Giambellino, keineswegs aber dem Giovanni Bellino felbft an.

---

1) Ich mufs im voraus die Erklärung abgeben, dafs mir leider die Zeit abging, die italienifchen Handzeichnungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert durchzumuftern.

Sie ift von der Hand des Vittore Carpaccio. Diefe Zeichnung ift die Skizze zu einem großen Tafelbilde, welches vor Jahren im Haufe des Herrn Angelo Averoldi von Brescia ftand und fpäter nach England verkauft wurde. Das Bild war mit dem Namen des Meifters und mit der Jahreszahl 1519 bezeichnet, demnach eines der letzten Werke des Malers[1]).

Auch die andere getufchte Federzeichnung, „die Grablegung Chrifti" darftellend, unter Giambellino's Namen ift diefem, wie ich glaube, ohne Grund zugemuthet. Echte Handzeichnungen diefes großen Meifters fcheinen überhaupt fehr felten zu fein, mir wenigftens find nur wenige derfelben bekannt geworden. Während man gewöhnlich ihm felbft Zeichnungen zufchreibt, welche im beften Falle andern Meiftern aus der venezianifchen Schule angehören, werden feine eignen unter fremden Namen dem Publikum vorgeftellt[2]).

---

1) Von Braun photographirt, mit der Nummer 51 feines Katalogs. Zur Belehrung der jungen Kunftbefliffenen will ich hier noch einige andere Handzeichnnngen des Carpaccio hezeichnen, deren Photographien nicht fchwer zu beziehen find.

a) Jüdifche Richter verurtheilen einen Chriften zum Martertode. Getufchte Zeichnung in der Uffizifammlung. No. 919 im Kataloge von Philipot.

h) Die »Befchneidung Chrifti», getufchte Zeichnung in der Uffizifammlung. No. 918 im Kataloge von Philipot.

c) Maria mit dem Kinde und den Heiligen Rochus und Johannes dem Täufer. Tufchzeichnung. In der Uffizifammlung. No. 917 im Kataloge von Philipot.

d) Fünf ganze Figuren, darunter ein h. Rochus. Tufchzeichnnng. Studien. In der Uffizifammlung fälfchlich dem Giorgione zugefchriehen. No. 2816 im Kataloge von Philipot.

2) So wird z B. in der Sammlung von Lille eine h. Jungfrau mit dem Kinde, Schwarzkreide und Gips (No. 12 im Brann'fchen Kataloge) ihm zugefchrieben, während diefelbe augenfcheinlich dem Bartolommeo Montagna angehört. So wird noch immer in der Uffizifammlung eine Röthelzeichnnng des Francesco Morone aus Verona (thronende Madonna zwifchen den h. Jofeph, Rochus, Antonius und einem h. Cardinal)

Oberhalb der charakteristischen Zeichnung des Carpaccio befindet sich eine andere mit Röthel fleißig ausgeführte, „die Vermählung der Maria“ darstellend, welche in der That von der Hand des Giovan Antonio da Pordenone, dem sie auch zugeschrieben wird, zu sein scheint. Sie ist jedoch sehr verrieben.

Derselbe Schrank sollte, dem Kataloge zufolge, ebenfalls zwei Federzeichnungen des Tiziano enthalten, wovon die eine sogar von den Herren Cr. und Cav. (im „Leben Tizian's“) dem Cadoriner zuerkannt wurde. Dieselbe stellt eine befestigte Stadt auf einer Flußinsel dar; am Strande des Flusses zwei Männer mit Hellebarden; auf dem Flusse mehrere Schiffe (No. 63 im Braun'schen Kataloge). Auf dem andern Blatte sieht man einen Mann zu Pferde, dem ein zweiter zu Fuß die Aufschrift auf einem Stein zu erklären scheint. — Landschaft. Federzeichnung. (No. 63 im Braun'schen Kataloge.) Nach meiner Ansicht gehören diese zwei Federzeichnungen dem Domenico Campagnola an, der, wie wir in der Folge sehen werden, gar oft mit Tizian, seinem Vorbilde, verwechselt wird; so auch in der Louvresammlung [1]).

Von Paolo Veronese scheint mir dagegen die in der

Giambellino genannt, auf welchen groben Irrthum schon die Herren Cr. und Cav. aufmerksam gemacht haben (I, 492). So wird andererseits in der Sammlung von Handzeichnungen der venezianischen Akademie die bekannte Federskizze zu einer «Pietà» dem Andrea Mantegna gegeben, während sie der Frühzeit (1460—70) des Giambellino angehört. — (Von Perini photographirt).

1) Im Kataloge des Herren Reiset werden übrigens nicht nur die Handzeichnungen des D. Campagnola, sondern selbst die von Girolamo Savoldo dem Tizian zugeschrieben, wie z. B. in den zwei schönen, männlichen Köpfen (Schwarzkreide und Gips) mit den Nummern 377 und 378. (Im Braun'schen Kataloge führen sie die Nummern 434 und 435). Der Kopf im Profil ist die Studie zum sich kasteienden h. Hieronymus in der Sammlung von Sir Henry Layard — ein Bild, das mit dem Namen des Meisters bezeichnet ist.

Nähe befindliche leicht getufchte Zeichnung wirklich herzurühren. Diefelbe ftellt drei heilige Männer dar, Antonius, Hieronymus und einen dritten, denen in den Lüften, umgeben von einer Engelglorie, die h. Jungfrau mit dem Kinde erfcheint.

Auch die andere hellgetufchte Federzeichnung mit dem zum Tode verurtheilten Heiligen fcheint mir die Hand des Paolo Caliari zu verrathen.

Für echt halte ich ebenfalls die Aquarellzeichnung mit dem „Abendmahle“ von Giacomo Robufti, Tintoretto genannt.

Auch der büßende h. Hieronymus in der Nähe — Aquarellzeichnung — dürfte dem Girolamo Muziano aus Brescia angehören.

Die Florentiner.

Schrank XXVIII.

Mitten unter mehreren fehr werthvollen Handzeichnungen, welche diefer Schrank birgt, wird unfer Auge vor allen von einer feinen Tufchzeichnung des Beato Angelico da Fiefole angezogen. Sie ftellt einen geflügelten Engel, von vorne gefehen, dar; oberhalb deffelben ein nackter Junge mit ausgeftrecktem linken Arm. Es ift dieß die vorzüglichfte und befterhaltene Zeichnung des genialen Künftlers, die mir je zu Gefichte gekommen [1]. (No. 22 im Braun'fchen Katalog).

Ebenfalls trefflich ift die Zeichnung des Filippino Lippi. Das Blatt zeigt uns zwei Männer, von denen der jüngere, den Kopf mit einer Mütze bedeckt, fitzend dargeftellt ift, während der ältere, baarhaupt und mit langem Barte, ein offenes Buch in der Linken haltend, vor ihm fteht. Diefe fchöne, für den Meifter fehr charakteriftifche

1) In der Sammlung der Uffizigalerie: Madonna mit dem Chriftkinde, No. 533 im Kataloge von Philipot, ebenfalls von Giovanni da Fiefole.

Studie ift in Schwarzkreide ausgeführt und mit Gips gehöht.

Demfelben Filippino Lippi und nicht, wie der Katalog fagt, dem Cofimo Roffelli, gehört auch die andere fchöne Zeichnung an, die einen Johannes den Täufer und einen fitzenden jungen Mann daneben darftellt. (Im Braun'fchen Kataloge No. 40 und 41). Filippino ift nicht fchwer zu erkennen an feiner charakteriftifchen Form der Hand, des Fußes und des Ohres. Und doch wird derfelbe nicht nur in feinen Zeichnungen, fondern felbft in feinen Gemälden nicht felten mit feinem Schüler Raffaellino del Garbo, manchmal mit feinem Vater Fra Filippo Lippi, dann mit Perugino und fogar mit Mafaccio verwechfelt [1]).

Etwas verrieben, wiewohl echt und intereffant, erfcheint mir die Schwarzkreidezeichnung des Luca Signorelli, auf braunröthlich grundirtem Papiere. Es find vier Studien des nackten männlichen Körpers in verfchiedenen Stellungen. Täufche ich mich nicht, fo find dies Studien zum jüngften Gerichte im Dom von Orvieto.

Die Federzeichnung, die dem Sandro Botticelli zugemuthet wird und einen hinfchreitenden, jungen Mann, vom Rücken gefehen, darftellt, fcheint mir dagegen dem Antonio da Pollajuolo anzugehören. (Im Braun'fchen Kataloge No. 13).

---

1) Mit Fra Filippo wurde er in folgenden Zeichnungen des Louvrekatalogs verwechfelt: No 230, ein Mann in fitzender Stellung, den Kopf auf der linken Hand geftützt, die Rechte auf dem Knie; No. 231, ein am Boden fitzender junger Mann, und No. 232, zwei fitzende junge Männer, von denen der eine auf der Mandola fpielt; mit Mafaccio in der Zeichnung des British Mufeums, worauf ein Soldat nebft einen lefenden Mann dargeftellt find. (Im Braun'fchen Kataloge No. 31); mit P. Perugino in einer andern Zeichnung derfelben Sammlung, diefem Meifter zugefchrieben. Es ift dies eine Skizze von Filippino Lippi zu feinem Freskobilde in der Kapelle Caraffa in Sta. Maria sopra Minerva in Rom: der h. Thomas von Aquino auf dem Lehrftuhle dem Volke predigend (von Braun photographirt, No. 148 feines Kataloges).

Die andere Zeichnung mit dem Gewühl von nackten männlichen Geftalten, welche ebenfalls dem Antonio del Pollajuolo angehört haben wird, übergeht man beffer, da fie gar zu fehr verdorben ift. In der fchönen und feinen Federzeichnung auf roth grundirtem Papiere, welche dem Gentile da Fabriano zugemuthet wird, kann ich durchaus nicht die Art und Weife des Arbeitsgenoffen von Vittore Pifano, Pifanello genannt, erkennen. Diefe Zeichnung ftellt einen nackten jungen Mann dar [1]). In meinen Augen dürfte fie eher einem guten florentinifchen Meifter aus der Zeit des Botticelli als dem fchon 1440 verftorbenen Gentile da Fabriano angehören. Ebenfalls unrichtig erfcheint mir die Bezeichnung der zwei dem Lionardo da Vinci zugetheilten Handzeichnungen. Die eine davon, ein getufchter männlicher Kopf im Profil, gehört in die Reihe jener Nachahmungen, die man von diefem großen Meifter in allen Sammlungen antrifft (im Braun'fchen Kataloge No. 47); die andere, kleinere, in Schwarzkreide, welche einen nackten Mann darftellt, auf das linke Knie fich ftützend und mit dem rechten Arm fich deckend, ermangelt, wie mir fcheint, ebenfalls des dem Lionardo eigenthümlichen Charakters. (Im Braun'fchen Kataloge No. 48).

Endlich die dritte dem Lionardo zugemuthete Handzeichnung ift die berühmt gewordene Silberftiftzeichnung, welche die Skizze fein foll zu jenem dem Leonardino oder dem jungen Lionardo da Vinci zugefchriebenen Madonnenbildchen (No. 30) in der Dresdner Galerie. Diefe Zeichnung ftellt ein junges Weib dar mit gefenktem Blicke und aufgelöftem Haare, von vorne gefehen, halbe Figur. Das Kleid ift auf der Bruft mit einem Medaillon gefchloffen und bildet unter demfelben eine ftarke, baufchige Längenfalte, wie diefelben von Lorenzo di Credi geliebt find, fo z. B. auch auf feinem fchönen Madonnen-

1) Im Braun'fchen Kataloge No. 25.

bilde mit dem Blumenglafe, No. 2 im I. Saale der Borghefegalerie in Rom. Das Oval diefes weiblichen Kopfes ift übrigens nicht fo voll und rund, wie jenes auf dem Bilde (No. 30) in der Galerie, auch erfcheint mir hier die Zeichnung flüffiger und leichter als jene auf dem gemalten Bilde, welche ja durchaus hart und fteif ift. Für Lorenzo di Credi fpricht auch die aufgedunfene, kurze, ftarke Unterlippe, ein für diefen Meifter fehr charakteriftifcher Zug. An der rechten Seite diefer weiblichen Figur fieht man leicht hingeworfen den Kopf eines Kindes. In meinen Augen gehört diefe zwar etwas verwifchte, jedoch feine und gute Zeichnung dem Lorenzo di Credi und keineswegs dem Leonardino und noch weniger dem Lionardo da Vinci an. Bei diefem letztern Meifter find die Striche erftens nie fo fein und kleinlich, und zweitens gehen diefelben gewöhnlich in einer entgegengefetzten Richtung [1]).

Vollkommen einverftanden mit Herrn Direktor Gruner bin ich wieder in der von ihm vorgefchlagenen Benennung der Federzeichnung: „Herkules mit der Keule", die er dem Baldafare Peruzzi zufchreibt. Diefe Zeichnung gehört zu feiner mittlern Epoche. In feiner Frühzeit war er nämlich von Sodoma beeinflußt, in feiner fpätern von Raffael. Ein Beifpiel von der erftern finden

1) Im Braun'fchen Kataloge No. 49. Die Sammlung des Louvre befitzt wohl die meiften und fchönften Handzeichnungen des Lorenzo di Credi, und ich brauche hier nur an die Nummern 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207, des Braun'fchen Katalogs zu erinnern. Im f. g. Libro des Lionardo da Vinci, ebendafelbft, fah ich auch No. 2 und 345, die noch immer irrthümlich dem Leonardo zugefchrieben werden. Eine andere Zeichnung des Lorenzo di Credi findet fich in der Louvrefammlung, welche von Braun (No. 184) unter dem Namen Lionardo da Vinci photographirt wurde. Herr Reifet begnügt fich, diefelbe unter den Unbekannten, No. 448, anzuführen. Sie ftellt den von links nach rechts blickenden Kopf eines Kindes dar, Silberftift und Gips; fehr fchön. Man follte doch meinen, dafs es einem Kunftforfcher nicht

wir in der Louvrefammlung in der merkwürdigen Tufchzeichnung, im Reifet'fchen Katalog „triomphe" betitelt (No. 437) und von ihm unter die „Unbekannten" geftellt, aber mit dem fonderbaren Zufatz, daß diefe Zeichnung vielleicht dem Francia oder dem Lorenzo Cofta, ja felbft dem Pellegrino da S. Daniele angehören könnte. Diefe merkwürdige Zeichnung, welche einft Jabach gehörte, wurde von Braun photographirt und hat die Nummer 363 feines Katalogs.

Zu den Zeichnungen der Spätzeit des B. Peruzzi zähle ich unter andern auch den fchönen Karton in der Nationalgalerie der Akademie in London, worauf die Anbetung der Könige dargeftellt ift.

Haben nun die Herren in Dresden, wie wir eben gefehen, den Lionardo da Vinci mit Lorenzo di Credi verwechfelt, fo fchreiben fie dafür diefem letztern eine Zeichnung zu, die meiner Anficht nach nicht ihm, fondern wieder einem andern feiner florentinifchen Zeitgenoffen angehören dürfte. Diefelbe ftellt den h. Stephanus aufrecht dar, hinter ihm die h. Katharina knieend (No. 45 des Braun'fchen Katalogs). Täufche ich mich nicht, fo rührt diefe Zeichnung von Raffaellino del Garbo her [1]).

fchwer fallen follte, mit Sicherheit den Lionardo vom Lorenzo zu unterfcheiden. Ich will, um mich vorderhand nur an materielle, jedem Auge fichtbare Züge zu halten, meine jungen Freunde z. B. auf die bei beiden Schulgenoffen fo ganz verfchiedene Form des Ohres aufmerkfam machen.


Lionardo.


Lorenzo di Credi.

1) Eine treffliche und für Raffaellino fehr charakteriftifche Handzeichnung findet fich in der Sammlung des British Mufeum. Diefelbe

Von Fra Bartolommeo della Porta befindet fich in diefem Schranke eine „Auferftehung Chrifti“, eine zwar echte, aber nicht fonderlich gute Schwarzkreidezeichnung diefes großen Meifters.

Die Lombarden.

Schrank III.

Die Auswahl der in diefem Schranke zur Schau geftellten Handzeichnungen fcheint mir nicht gerade die glücklichfte zu fein, und fo werde ich meine Lefer nicht lange damit aufhalten. Wiewohl nur flüchtig hingeworfen, mag die getufchte, mit Kreide gehöhte Zeichnung, eine Skizze zu feinem Madonnenbilde mit dem h. Georg, welches unter Nummer 155 in diefer Galerie aufgeftellt ift, wirklich dem Correggio angehören. Auch in diefer flüchtigen Zeichnung fieht man mehr den Maler als den Zeichner, infofern, als fie hauptfächlich auf den malerifchen Effekt, auf die richtige Vertheilung von Licht und Schatten berechnet ift.

Eine andere, allerdings fehr verdorbene getufchte Federfkizze des Antonio Allegri ift die gen Himmel fahrende, von zwei Engeln geftützte Madonna. — Aber das ift alles, was in diefem Schranke mir von einiger Bedeutung zu fein erfchien.

Die Umbrer.

Schrank IV.

Hier finden wir mehrere dem Raffael Sanzio zugefchriebene Handzeichnungen, von denen vor allen andern die werthvolle Federzeichnung zur Randverzierung eines

---

ftellt die ganze Figur des Täufers dar, mit der Rechten fegnend, in der Linken ein Fähnlein haltend. Auf den Seiten diefer Figur zwei Handftudien. (No. 113 des Braun'fchen Katalogs).

Bronzetellers unfere ganze Aufmerkfamkeit verdient. Diefe prachtvolle Zeichnung ftellt den auf einem von zwei Meerpferden gezogenen Wagen fitzenden Neptunus dar; dem Seegotte folgen Najaden, auf Delphinen reitend, Amoretten, von Meerungeheuern getragen, Silen auf einer Seefchildkröte, Meerroffe von Centauren geführt u. f. w., kurz, ein ganz Homerifches Bild. Diefe herrliche Zeichnung, zuerft leicht mit dem Röthel fkizzirt und fodann mit der Feder übergangen und ausgeführt, foll nach Paffavant jene fein, die Raffael laut Vafari für feinen Gönner, den reichen fienefifchen, in Rom anfäßigen Kaufmann Agoftino Chigi fertigte, um fie von Cefarino Rofetti aus Perugia in Metall ausführen zu laffen. Ebenfalls vortrefflich ift die Federfkizze zur Geftalt einer Eva. Von großem Intereffe ift auch die leicht mit der Feder hingeworfene Zeichnung der kämpfenden Reiter, eine etwa im Jahre 1504 vom jungen Raffael gemachte Studie nach dem berühmten Karton von Lionardo da Vinci.

Alle drei eben bezeichneten Zeichnungen wurden von Braun photographirt und führen die Nummern 74, 75, 79 feines Katalogs.

Wir kommen nun zu den Handzeichnungen italienifcher Meifter, die in Mappen aufbewahrt werden.

Die Venezianer.

Mappe I.

Die „Rückkehr des verlornen Sohnes“ (?), eine leicht mit der Feder hingeworfene Skizze des Domenico Campagnola[1]).

Unrichtig bezeichnet fcheinen mir wieder die beiden

1) Die Federzeichnungen des Domenico Campagnola fcheinen fchon zu feinen Lebzeiten von den Kunftfreunden gefchätzt und daher gefucht gewefen zu fein. Der Anonymus des Morelli erwähnt deren mehrere, z. B. (f. S. 25 und 152) in casa de M. Marco da Mantova, Dottore: li

dem Tiziano zugemutheten Zeichnungen zu fein. Der fich kafteiende h. Hieronymus ift meines Erachtens nur eine Kopie nach dem Tizian'fchen Bilde in der Brera-galerie; die Röthelzeichnung: Kaifer und Papft, auf einem Throne nebeneinander fitzend und umgeben von geiftlichen Würdenträgern, dürfte hingegen eher dem Bonifazio veronefe angehören. Die Bonifazio pflegten mit blauer Kreide zu fkizziren und fodann mit dem Röthel die Zeichnung auszuführen, wie dies auch bei diefer Zeichnung der Fall ift.

Die folgende getufchte Röthelzeichnung, auf der ein feierlicher Zug zu Pferde dargeftellt ift, erfcheint mir als die Skizze des Veronefen Domenico Riccio, Brufaforci (Rattenverbrenner) genannt, zu feinem bekannten Wandgemälde in einem Saale des Palazzo Ridolfi in Verona, den Einzug Karl's V. und Clemens' VII. in Bologna darftellend. Vor diefer Zeichnung erkennt man leicht, daß Paolo Veronefe auch von diefem feinem ältern Landsmann fich gar manches abgefehen haben dürfte.

Mappe II.

In diefer Mappe befinden fich einige Zeichnungen von Paolo Veronefe und eine ebenfalls echte von feinem Landsmann und Zeitgenoffen Paolo Farinato. Mehrere andere aus der Veronefifchen Schule.

---

paesi in tela grandi a guazzo, e li altri in fogli a penna sono de man de Domenego Campagnola.

Einige echte Federzeichnungen des Domenico Campagnola in der Uffizifammlung hat Philipot in Florenz photographirt; diefelben führen die Nummern 1045 und 1341 in feinem Katalog. Auch mögen meine jungen Freunde den Stich des «Bethlemitifchen Kindermords» vom Jahre 1517 von Domenico Campagnola fich genau anfehen. Im Louvrekataloge (Notice des dessins etc.) des Herrn Reifet gehört meiner Anficht nach dem D. Campagnola auch das Urtheil des Paris (Federzeichnung), dort Tizian zugefchrieben (No. 375).

Die Florentiner.

Mappe I.

„Der h. Antonius, von einem schönen Weibe in Versuchung geführt“, von Plautilla Nelli. Die fromme Nonne hat in dieser schwachmüthigen Zeichnung den Fra Bartolommeo kopirt.

Die gute Silberstiftzeichnung, die einen Mann in knieender Stellung darstellt, wird zwar dem Fra Filippo Lippi zugemuthet, ist aber sicher nicht von ihm [1]). Meiner Ansicht nach gehört dieselbe der Schule von Perugia an und erinnert an Fiorenzo di Lorenzo.

Gegen meinen Vorsatz, die von mir für falsch gehaltenen Zeichnungen unerwähnt zu übergehen, möchte ich hier auf die getuschte Federzeichnung aufmerksam machen, welche den todten Johanneskopf auf einem Präsentirteller darstellt und von Herrn Gruner keinem andern Meister zugemuthet wird als Lionardo da Vinci; in der That eine etwas boshafte Profanation des ehrwürdigen Mannes! Der Kopf des Täufers ist nämlich auf dieser gräßlichen Zeichnung — horresco referens — so verkürzt, daß derselbe, von einem gewissen Standpunkt aus gesehen, etwa wie ein gesottener Karpfen aussieht. Welche Begriffe muß man sich doch im Dresdner Kupferstichkabinet von Lionardo da Vinci machen, um solche erbärmliche Spielereien aus dem Ende des 17. Jahrhunderts demselben aufbürden zu können.

Die Handzeichnung, die man hier dem Francesco Pesello, Pesellino genannt, zuschreibt, scheint mir nur eine moderne Kopie nach seiner Predella in der Sammlung der florentinischen Akademie zu sein [2]). Eine solche Ko-

---

1) Die Handzeichnungen dieses grossen Meisters sind eine Seltenheit. Jene im Gange der Uffizigalerie ausgestellten sind doch nur Kopien nach Bildern des Fra Filippo.

2) Im Braun'schen Katalog No. 36.

pie wird auch in der Uffizifammlung in Florenz für Originalzeichnung des Pefellino ausgegeben.

Die zwei intereffanten Federzeichnungen (Sirenenentführung), welche dem Lorenzo di Credi zugemuthet find, wurden bereits von Andern befprochen und ihrem wahren Autor, nämlich dem Venezianer Jacopo de' Barbari, zurückerftattet. Diefe Zeichnungen gehörten einft dem Mariette. Sehr charakteriftifch für Jacopo de' Barbari ift befonders die runde Schädelform der Sirene, der halbgeöffnete Mund, die klotzige Daumenfpitze des flötenblafenden Putto.

Richtig bezeichnet dagegen ift der Profilkopf eines Knaben von Luca Signorelli. Charakteriftifch für den Meifter die Form des Ohres. Schwarzkreidezeichnung. — Trefflich ift auch die Röthelzeichnung des Fra Bartolommeo; fie ftellt einen vom Rücken gefehenen Mann dar, mit einem Meffer in der Rechten. Ganze Figur.

Von Sandro Botticelli befitzt die Dresdner Sammlung drei echte Handzeichnungen. Es find dieß Studien zur Figur von Johannes dem Täufer, mit der Feder, Tufche und dem Gips ausgeführt (No. 9).

Das andere Blatt jedoch, welches vom Herrn Gruner ebenfalls dem Botticelli zugerechnet wird, eine fchöne getufchte Federzeichnung, dürfte meiner Anficht nach eher einem dem Filippino Lippi naheftehenden Meifter angehören. Sie ftellt zwei im Gefpräche begriffene Lanzenträger dar (No. 8).

Die Lombarden.

Mappe I.

„Sitzende Madonna mit dem Chriftkinde, rechts neben ihr die h. Elifabeth mit dem kleinen Johannes, links ein Engel.“ Diefe gute Röthelzeichnung (No. 2) wird mit Recht dem Cefare da Sefto zugefchrieben, deffen Handzeichnungen nicht fehr häufig vorkommen. Die venezia-



nifche Akademie befitzt deren mehrere gute, einige vortreffliche die Sammlung der k. Bibliothek von Turin, und einige ebenfalls die Sammlung des Louvre, im f. g. Libro di Lionardo da Vinci, z. B. No. 6, 782, Röthelzeichnung mit dem h. Georg auf einem fich bäumenden Pferde (von Lomazzo citirt); No. 6, 357, Röthelzeichnung mit der Madonna und Kind und den Heiligen Hieronymus und Johannes dem Täufer; No. 6, 781 Federzeichnung mit Studien zu Madonnen.

Auch ftimme ich gern Herrn Gruner bei in der Beftimmung des „an die Säule gebundenen Chriftus.“ Diefe mit Gips gehöhte Federzeichnung (No. 18) wird dem Aurelio Luini, dem Sohne des Bernardino, zugefchrieben.

Dagegen vermag ich nicht mit ihm in der folgenden Röthelzeichnung (No. 23) die Hand des Camillo Procaccino zu erkennen. Auf derfelben fehen wir vier fromme Männer auf einer Terraffe, denen die h. Jungfrau in den Lüften erfcheint. Täufche ich mich nicht, fo gehört diefe Zeichnung dem Bonifazio veronefe junior an.

Mappe II.

Diefe Mappe enthält mehrere echte Zeichnungen der Genuefer Benedetto Caftiglione, idyllifche Scenen, und des Luca Cambiafo (No. 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22).

Römische Schule.

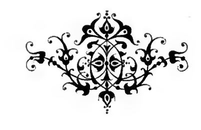
Mappe I.

Ich wage nicht zu entfcheiden, ob die gute Perfpektivzeichnung von einer Stadtgaffe wirklich dem Pier della Francesca, oder aber dem Frate Carnevali oder auch dem Melozzo da Forli zuzufchreiben fei (No. 1). Gehöre fie nun dem einen oder dem andern der drei ebengenannten Meifter an, fo hat fie doch in keinem Falle mit der römifchen Schule etwas gemein.

Nicht ohne Intereffe fcheint mir ebenfalls die Feder-

ſkizze zum Grabmale Pius' II., in der Kirche S. Andrea della Valle in Rom, zu ſein. Dieſelbe gehört dem Pietro Paolo da Todi an.

Und ſomit ſchließe ich dieſe gar zu flüchtige Rundſchau unter den Handzeichnungen italieniſcher Meiſter, die ſich im Kupferſtichkabinet von Dresden befinden. Ich mag dabei Irrthümer begangen haben, das will ich nicht in Abrede ſtellen, denn zu ſolcher Aufgabe reicht eben der gute Wille allein nicht aus; einige meiner Correkturen dürften jedoch die Probe der Zeit aushalten. Sollte ich aber durch meinen kritiſchen Verſuch auch nur ein paar meiner jungen Freunde zu dem freilich ſchwierigen Studium der Handzeichnungen zu bewegen vermocht haben, ſo würde ich meine Mühe für reichlich belohnt halten.



III. BERLIN.

Während die Pinakothek von München besonders durch die Fülle und Bedeutung ihrer Bilder aus den deutschen und vlämischen Schulen in vollem Maaße unsere Bewunderung erweckt, kommen wir in den herrlichen Sälen der Dresdner Galerie zur Einsicht, daß für das große Kunstpublikum keine andere Bildersammlung der Welt an verführerischem Reiz mit dieser wetteifern kann; besitzt doch dieselbe nicht nur einen bewunderungswürdigen Reichthum an Prachtwerken aus der Blüthezeit der meisten Malerschulen, sondern auch in der „Madonna di S. Sisto“ von Raffael vielleicht das schönste Bild der Christenheit. Ihre Correggio's, Tizian's, Paolo's, ihre Palma's und Bonifazi, ihre Ruijsdael's und Rembrandt's, Rubens' und Wouwerman's, ihre Adrian van der Velde, ihre Heyden und zumal ihre Metzu's sind weltberühmt und gehören in der That zum Schönsten, was die moderne Kunst hervorgebracht. Hat nun die Dresdner Sammlung einen unbeschreiblichen, einen berauschenden Reiz für jeden Kunstfreund, so besitzt dieselbe noch eine ganz besondere Anziehung für jenes Kunstpublikum, das eben nicht gewohnt ist, vor einem Bilde viel nachzusinnen, sondern vielmehr vorzieht, auf den bequemen Polstern der Galerie einem träumerischen Enthusiasmus sich zu überlassen.

Die Berliner Gemäldesammlung ist spätern Ursprungs als die beiden ebengenannten Sammlungen; kaum ein halbes Jahrhundert ist seit ihrer Gründung verflossen. Nach dem Sturze Napoleon's I. erhob, wie bekannt, die Reac-

tion in Europa überall ihr Haupt, und fo fand felbft im Kunftgefchmack ein Umfchwung ftatt. Diefer machte fich in der Weife geltend, daß die früher ganz vernachläffigten Quattrocentiften einigermaßen wieder zur Geltung kamen. Man machte damals wenigftens den Anfang, bei Beurtheilung von Kunftwerken auch der Zeit, in der diefelben entftanden, Rechnung zu tragen, und bahnte damit, obfchon unbewußt, der Auffaffung den Weg, daß die Kunft als ein organifches Ganzes zu betrachten fei. So weit es eben thunlich war, fuchte man auch bei Anlegung einer Bilderfammlung hiftorifche Principien in Anwendung zu bringen.

War Berlin gegenüber Dresden und München infofern im Nachtheile als zur Erwerbung von Prachtwerken die günftige Zeit längft fchon vorüber, das Befte, fo zu fagen, fchon vergriffen und in ficherem Befitz fremder Hand war, fo hatte die preußifche Regierung andererfeits den großen Vortheil, bei der Bildung ihrer Kunftfammlungen nach hiftorifchen Grundfätzen, alfo auch mit mehr Kritik verfahren zu können.

Es war ein Glück für die im Werden begriffene Berliner Galerie, daß in den erften Decennien unferes Jahrhunderts die Praeraffaeliten in den Augen der f. g. Kunftfreunde noch immer einen relativ untergeordneten Werth hatten und allenthalben den Bildern aus der Epoche der Carracci hintenangefetzt wurden. Diefen Zeitgefchmack mit glänzendem Erfolg ausgenutzt zu haben, ift das Verdienft des englifchen Banquiers Solly, der dabei mit jenem perfönlichen Criterium des Werthes von Kunftgegenftänden verfuhr, das feine Fachgenoffen, vom Coelner Jabach an bis auf die heutigen Rothfchilde herab, ausgezeichnet hat. Die feinen Landsgenoffen eigene Meifterfchaft im Sammeln fcheint ihm überdies angeboren gewefen zu fein. Diefem verftändigen Kunftfreund war es geglückt, während dem zweiten Decennium unferes Jahrhunderts mit relativ fehr geringen Koften eine Gemäldefammlung zu Stande zu

bringen, die als Privatsammlung heutzutage schwerlich ihresgleichen haben dürfte.

Als im Jahre 1821 die preußische Regierung den glücklichen Griff that, die Solly'sche Sammlung an sich zu bringen, bestand dieselbe aus beinahe 600 Bildern, darunter die berühmten van Eyck, die köstliche Madonna aus der Frühzeit Raffael's, mehrere treffliche Werke von Francia, Filippo und Filippino Lippi, D. Ghirlandajo, Botticelli u. s. w. Diese Solly'schen Bilder bilden den Grundstock der italienischen Sammlung in der Galerie von Berlin [1]).

Wenn die Acquisition der Solly'schen Bildersammlung der Klugheit der preußischen Regierung zu großer Ehre gereicht, so muß doch auch, wenn von der Bildung der Kunstsammlungen Berlins im Allgemeinen die Rede ist, das lebendige und durch feine Bildung geläuterte Interesse für die Kunst bei den Gliedern des preußischen Königshauses in Anschlag gebracht werden.

Wenn kompetente Kunstforscher, wie Baron von Rumohr, der ja zur Verschönerung und Bereicherung der Berliner Sammlung so viel gethan, in Berlin zu Rathe gezogen wurden und stets Gehör fanden, so war dies nicht etwa das Verdienst der Bureaukratie, sondern es war dies das persönliche Verdienst des damaligen geistvollen Kronprinzen. Andrerseits sorgte die Regierung allerdings stets dafür, daß die Leitung der Kunstsammlungen nur tüchtigen, bewährten Kunstforschern anvertraut wurde, während

---

1) Ein gutes Drittheil dieser italienischen Bilder wurde von einem gewissen Abate Maffinelli, einem rührigen und gescheiten Bilderspekulanten aus Bergamo, zum Theil von Kirchen, zum Theil von Privaten in ganz Oberitalien zusammengekauft und, ehe sie in die Hände des englischen Sammlers gelangten, im Atelier des Bilderrestaurators Giuseppe Molteni in Mailand je nach Bedürfnifs, sei es blofs einer Reinigung, sei es auch einer Restauration, unterstellt. Diese Notiz wurde vor vielen Jahren vom seligen Maler Molteni selbst dem Schreiber dieser Zeilen mitgetheilt.

doch anderwärts ausübende Künftler, welche in der Kunftgefchichte unerfahren und überdem von den modernen Vorurtheilen ihrer Fachgenoffen geblendet find, damit betraut werden und in Folge davon in den meiften Fällen den ihnen anvertrauten Sammlungen leider eher zum Nachtheil als zum Nutzen gereichen.

Einen andern bedeutenden und in mancher Beziehung werthvollen Zuwachs erhielt die Galerie im Jahre 1874 durch die Acquifition der an feltenen Werken holländifcher Meifter reichen Sammlung des Aachener Banquiers Suermondt. Neben diefen Ankäufen im Großen hat die intelligente und für den Ruhm der ihr anvertrauten Sammlung begeifterte Direktion keine Gelegenheit verfäumt, die Galerie mit neuen und nicht felten fehr bedeutenden Kunftwerken zu bereichern, für die nöthigen Auslagen an ihrem hohen Patron, dem edeln, für alles Gute und Schöne wahrhaft befeelten Kronprinzen, ftets einen erfolgreichen Fürfprecher findend. So ift in den letzten Jahren diefe Sammlung mit Riefenfchritten vorgefchritten und verfpricht nicht nur an Gediegenheit fondern auch an Reichthum die andern Galerien bald einholen zu wollen.

In Beziehung auf Prachtwerke der Matadoren der verfchiedenen Malerfchulen Europas darf freilich, wie fchon gefagt, die Berliner Galerie fich noch nicht meffen mit den Sammlungen von Dresden und Wien, fie bietet aber fchon jetzt dem lernbegierigen Kunftfreunde ein Bild der gefchichtlichen Entwicklung der Kunft dar, wie keine andere Sammlung der Welt. In keiner zweiten Galerie findet man in der That die vlämifche Schule von den Gebrüdern van Eyck bis auf Rubens und van Dyck fo vollftändig vertreten; die holländifche von Mierevelt bis auf Adriaen van der Werff; die venezianifche von Antonio da Murano bis auf Tiepolo; die ferrarefifch-bolognefifche von Cosimè bis auf Bagnacavallo; die florentinifche von Fra Filippo bis auf Aleffandro Allori; die umbrifche von Fiorenzo di Lorenzo und Melozzo da Forli bis auf Raf-

fael Santi u. f. f. In den Galerien von Wien und Dresden ift dagegen die Kunft des 15. Jahrhunderts faft gar nicht vertreten; diefe Sammlungen find nur reich an Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts, Bildwerke, welche allerdings auf die Sinne einen weit größern Reiz ausüben, als die der trockenen, ehrlichen, effektlofen, aber ftets redlich vorwärtsftrebenden Quattrocentiften [1]). Wer aber in den Kern der Kunft einzudringen wünfcht, wer von derfelben einen tiefern geiftigen Genuß fich verfchaffen will, dem rathe ich vor allem den Befuch der Berliner Galerie an. Hat er diefe koftbare Sammlung eingehend kennen gelernt und mit ihren Schätzen fich vertraut gemacht, dann mag er, aber nur dann, den unausfprechlichen Genuß fich gönnen, den ihm die Galerie von Dresden bieten wird, und an der Elbe, in den Sälen jenes der Mufen wahrhaft würdigen Tempels, wird er erft den befonderen Werth diefer Berliner Sammlung zu erkennen und ganz zu meffen im Stande fein [2]).

Gleich beim Eintritt in das Innere des Schinkel'fchen Prachtbaues werden wir im Vorfaale der Gemäldegalerie durch den feierlichen Empfang, den uns mehrere der liebenswürdigften, edelften Künftler unter den italienifchen Quattrocentiften bereiten, hoch und wonnig geftimmt. Zur Rechten ftehen uns Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, zur Linken fchauen uns der zwar etwas mürrifche, aber ftets biedere Cofimo Tura und fein geiftvoller Schüler Lorenzo Cofta entgegen. Wir haben hier die Repräfentanten zweier der kunftbegabteften Volksftämme der Halbinfel, der Florentiner und der Ferrarefen,

1) In diefen letztern Jahren hat die Direktion der Dresdner Galerie in diefer Beziehung manche Lücke rühmlichft auszufüllen gefucht durch die Acquifitionen der Bilder eines Mantegna, Antonello da Meffina, Signorelli, Lorenzo di Credi, Cavazzola u. a. m.

2) Um Mifsverftändniffen vorzubeugen, mufs ich vor allem erklären, dafs bei meinem Befuche der Berliner Galerie, durch den Umbau mehrerer Säle derfelben, gar viele italienifche Bilder unfichtbar waren.

vor uns. Diefe Völkerfchaften find zwar nur durch den Po und den Apennin von einander gefchieden, und doch find fie von fo ganz verfchiedener Phyfiognomie. Wollten wir diefen Florentinern und Ferrarefen fei es einen Dürer, Cranach oder Burkmayr, fei es einen van der Weyden, Memling oder Quintin Meffys gegenüber ftellen, fo träte allerdings in diefen Italienern der Lokalcharakter fogleich wieder in den Hintergrund, während der allgemeine Nationalcharakter ihres Vaterlandes aus ihren Zügen überwältigend hervorleuchten würde. Ift dies nicht auch eine Beftätigung des Satzes, daß die äußere fichtbare Form vom Geifte, der fie belebt, und daß diefer wiederum theils von der Mifchung des Blutes, theils auch von der äußern Natur, in welcher der Menfch aufwächft und lebt, bedingt find?

Meine Studien in der Berliner Galerie beginne ich mit den Werken der ferrarefifch-bolognefifchen Malerfchule.

Hat auch Berlin nicht wie Dresden das Glück, Werke des feltenen Ercole Grandi di Roberto oder des Francesco Coffa zu befitzen, fo kann es fich dagegen rühmen, nicht nur das bedeutendfte Bild des Altmeifters diefer Schule, Cofimo Tura, fondern auch Werke feiner hervorragendften Schüler, wie Lorenzo Cofta, Domenico Panetti und fogar, wenn ich mich nicht täufche, ein Bild des wenig bekannten Francesco Bianchi dem lernbegierigen Kunftfreunde vorftellen zu können, alfo faft die ganze namhafte künftlerifche Nachkommenfchaft des Tura.

Es war eine Eigenthümlichkeit der alten Ferrarefen, die fie übrigens mit einigen Zeitgenoffen aus der Schule des Squarcione, wie z. B. mit dem großen Mantegna[1]), gemein hatten, den Thron der Madonna auf ihren Bildern reichlich mit Reliefs auszufchmücken; ein Gebrauch, der durch den Francesco Bianchi bis auf den Correggio gelangte und mit den Werken aus der Frühzeit diefes

1) Siehe fein herrliches Bild in der Kirche des h. Zeno in Verona.

Meifters verfchwand [1]). Was jedoch den alten Ferrarefen von Tura an bis auf die Schüler Cofta's ausfchließlich eigen war, ift der Aufbau der Thrones der Madonna in zwei Theilen und zwar in der Weife, daß zwifchen der Bafis und dem obern Theile des Thrones ein freier Raum übrig bleibt, durch den man in's Freie blickt [2]). Wie Herr Doktor Julius Meyer ganz treffend bemerkt, nimmt Cofimo Tura (Cofimo lautet auf ferrarefifch Cosmè) unter den Ferrarefen denfelben Platz ein, den Andrea Mantegna in der Schule von Padua, Dario von Trevifo in der von Trevifo; Bartolommeo Vivarini und Giovanni Bellini (von 1460 bis 1480) in der Stadt- venezianifchen Malerfchule, Vincenzo Foppa in der lombardifchen u. f. f.

Wie aber jede Schule ihren Mantegna, fo hatte auch jede ihren Pietro Perugino und endlich auch ihren Raffael. Die Stelle, welche Perugino in der Schule von Perugia einnimmt, gebührt dem Lorenzo Cofta in der ferrarefifch-bolognefifchen Malerfchule.

Von diefem, wie mir fcheint, viel zu wenig beachteten geiftvollen und liebenswürdigen Maler befitzt die Berliner Galerie mehrere recht gute und charakteriftifche Bil-

---

1) Auf dem Throne des trefflichen Madonnenbildes von Francesco Bianchi in der Louvregalerie (No. 70) ift in einem Ovale auf dem Thronfockel, grau in grau, Adam und Eva dargeftellt. Auf dem Thronfockel im kleinen Bilde des jungen Correggio (Vermählung der h. Catharina) bei Herrn Doktor G. Frizzoni in Mailand fieht man ebenfalls in einem Ovale das Opfer Abraham's repräfentirt. Den Thronfeffel endlich des grofsen Bildes des Correggio (No. 151) in der Galerie von Dresden fchmückt ein Oval, worin wir Mofes mit den Gefetztafeln erblicken.

2) Solch' einen Thron fehen wir auf diefem Bilde (No. 111) des Tura; einen ähnlichen auf dem Gemälde in der Breragalerie von Mailand, das man einem Stefano von Ferrara zufchreibt (No. 175); auf mehreren Bildern des Lorenzo Cofta begegnen wir ebenfalls folchen zweitheiligen Thronen (VII. Kapelle rechts in S. Giovanni in Monte zu Bologna), ja felbft in einem Bilde des vom Cofta abhängigen Francia (I. Kapelle links in der Kirche S. Martino von Bologna) und desgleichen auf Bildern aus der Frühzeit des Amico Afpertini.

der, eins vom Jahre 1502, ein anderes mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet. Lorenzo Costa siedelte schon im Jahre 1483 von Ferrara nach Bologna über. Man behauptet gewöhnlich, Francia habe möglicherweise höchstens die Technik des Malens von ihm erlernt, dagegen soll er, einmal Herr und Meister des Pinsels geworden, wiederum überwältigend auf Lorenzo Costa zurückgewirkt haben. Jeder vorurtheilsfreie Kunstfreund, der die hiesigen zwei Bilder des Costa aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts [1]) mit seinen großen Temperabildern aus dem Jahre 1488 in der Kapelle Bentivoglio (Kirche S. Jacopo maggiore) in Bologna vergleicht, wird schwerlich in Abrede stellen können, daß aus allen diesen Gemälden, die doch einen Zeitraum von etwa sechzehn Jahren umschließen, stets der nämliche Charakter herausschaut. In der Kapelle der h. Cäcilie (bei S. Jacopo maggiore in Bologna), wo in den Jahren 1505 und 1506 beide Meister neben einander gemalt, bleibt man vor jenen herrlichen Fresken ungewiß, ob Costa mehr dem Francia oder aber dieser dem Costa mehr abgelauscht habe.

Die Municipaleitelkeit der Bolognesen ging jedoch so weit, daß einige ihrer Localschriftsteller bei dem großen Altarbilde, jetzt im Chore von S. Giovanni in Monte in Bologna aufgestellt [2]), wo sie die Ausführung dem Costa

1) Das eine dieser Bilder, «die Darstellung Christi im Tempel», trägt die Nummer 112; das andere, «die Beweinung Christi», die Nummer 115. Diesem letztern Bilde des L. Costa hat der Maler Niccolò Pisan in seiner «deposizione di croce», No. 122 in der Pinakothek von Bologna, gar vieles entlehnt. Bei dieser Gelegenheit möge es mir erlaubt sein, den Herren Cr. und Cav. (II, 455) zu bemerken, dafs Niccolò Pisan zuerst Nachahmer des Costa und später des Garofalo (siehe sein Bild No. 194 in der Breragalerie) gewesen ist, aber nicht mit dem viel ältern Cremoneser Maler Niccolò Soriani, wie es ihnen passirt, zu verwechseln ist. Niccolò Pisan war Bolognese und wirkte beiläufig vom Jahre 1504 bis 1538. (Siehe über denselben: Gualandi, memorie originali italiane, risguardanti le Belle arti, Serie I^a, p. 34.)

2) Dies Bild stellt die Krönung Mariae mit sechs Heiligen dar.

nicht abfprechen konnten, doch die Erfindung und die Zeichnung ihrem Francia vindiziren zu müffen glaubten. Diefe Behauptung ift leider felbft von den florentinifchen Herausgebern des Vafari (Ediz. Lemonnier IV, 243, 2) wiederholt worden, was bei diefen um fo auffallender, ja unverzeihlich ift, als in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizigalerie die Federfkizze zu jenem Bilde fich vorfindet; freilich unter dem falfchen Namen des Filippino Lippi. (Von Philpot in Florenz photographirt, No. 763 [1]).

Ich habe bereits bei einer andern Gelegenheit (f. meine Artikel über die Galerie Borghefe in der von Lützow'fchen Zeitfchrift für bildende Kunft) meinen jungen Freunden durch einige Beifpiele von Bildern in den florentinifchen Sammlungen klar zu machen gefucht, wie der äußere Schulcharakter vom Lehrer auf den Schüler manchmal fo ftreng fich fortpflanzt, daß es Neulingen in der Kunftwiffenfchaft gar oft begegnet, z. B. den Fra Filippo Lippi mit feinem Vorbilde Mafaccio, diefen mit dem Filippino Lippi (Porträt No. 286 in der Uffizigalerie), den Fra Fi-

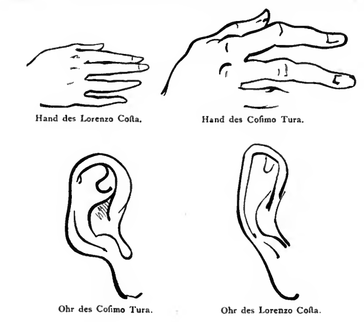
1) Unweit diefer befindet fich dafelbft eine andere Federzeichnung, die man ebenfalls dem Filippino zumuthet, während fie einem Schüler Cofta's, dem Chiodarolo angehört. (Von Philpot photographirt, No. 2847). Diefelbe ftellt die h. Cäcilie vor dem Pronconful dar und ift die Skizze zu Chiodarolo's gutem Wandgemälde in der Kapelle der h. Cäcilie bei S. Jacopo maggiore in Bologna. Aus diefer Federzeichnung des Chiodarolo, wie auch aus den Federzeichnungen des Amico Afpertini erfieht man ganz deutlich, wie jene Bolognefifchen Maler aus der f. g. Schule des Francia ihre Kunft hauptfächlich von Lorenzo Cofta erlernten. Francia ift in den wenigen mir von ihm bekannten Zeichnungen, unter denen die mit dem Urtheile des Paris in der Albertina in Wien die vorzüglichfte zu fein fcheint, viel edler in den Formen nnd viel forgfältiger und gewiffenhafter in der Ausführung, und bewährt fich auch in denfelben mehr als Modellirer denn als Maler. — Ich würde daher allen Kunftbefliffenen rathen, fich die eben angeführten Photographien zu verfchaffen, um diefelben mit Mufe ftudiren zu können. Dergleichen Studien von Handzeichnungen führen weit fchneller und ficherer zur richtigen Erkenntnifs der grofsen Meifter und ihrer Schulen als die Betrachtung ihrer meiftens übermalten und folglich entftellten Gemälde.

lippo wieder mit Botticelli (Uffizigalerie No. 1179), oder aber, wie dieß in einer nordifchen Galerie der Fall ift, den Raffaellino del Garbo mit feinem Lehrer Filippino zu verwechfeln. Aehnliches hat nun auch mit der ferrarefifchen Schule des Cofimo Tura ftattgefunden. Der h. Sebaftianus, ein untrügliches Werk des Cosmè (gegenwärtig im Befitze des Antiquars Guggenheim in Venedig) wurde von allen Kunftfchriftftellern, felbft von den Herren Cr. und Cav. (I, 538) dem Schüler Lorenzo Cofta zugefchrieben, und zwar hauptfächlich aus dem Grunde, weil man behauptet, daß der Name des Cofta in hebräifcher Schrift darauf verzeichnet ftehe. Die Infchriften jedoch, fowohl auf Bildern als anderswo, können doch nur einen relativen Werth haben, nämlich infofern fie mit dem Gegenftande felbft, den fie bezeichnen, übereinftimmen. Darum fagt auch ein altes venezianifches Sprüchwort: chi guarda cartelo, no magna vedelo (auf deutfch: wer einem cartello (Auffchrift) traut, der ißt kein Kalb- fondern wahrfcheinlich Hammelfleifch, mit andern Worten: der wird betrogen). Jener hebräifchen Auffchrift, falls fie wirklich, wie man fagt, magifter Laurentius Cofta [1]) bedeutet, widerfpricht jedoch das Bild felbft, welches fo deutlich den Charakter des Tura an der Stirn trägt, daß es als Beifpiel feiner Art und Weife den Neulingen vorgeftellt werden könnte. Und wie nun in diefer in ihrer Art ganz trefflichen Geftalt des h. Sebaftianus Cosmè für feinen Schüler Cofta genommen wurde, fo ward wiederum in einem andern berühmten Bilde (gegenwärtig im Haufe Strozzi in Ferrara) diefer mit feinem Schüler Ercole Grandi, di Giulio Cefare, verwechfelt. Freilich muß zugegeben werden, daß hier der Schüler fich fo fehr der Art und Weife des Lehrers nähert, daß es vielleicht nicht

1) Auf einem fo jugendlichen Werke, wie doch nach den Hiftoriographen diefer h. Sebaftianus fein follte, hätte fich Cofta wohl fchwerlich fchon Magifter zeichnen können.

zu gewagt wäre, anzunehmen, die Compoſition des Bildes rühre von Coſta her und nur die Ausführung gehöre dem Grandi an [1]).

Zur Belehrung meiner jungen Freunde erlaube ich mir, ihnen hier ein Facſimile der Form des Ohres und der Hand ſowohl bei Coſimo Tura als bei Lorenzo Coſta



Hand des Lorenzo Coſta. Hand des Coſimo Tura.

Ohr des Coſimo Tura. Ohr des Lorenzo Coſta.

vor die Augen zu ſtellen, damit ſie ſich die Verſchiedenheit der Formen dieſer zwei ferrareſiſchen Meiſter leichter merken können. Während Tura knollig und eckig iſt,

1) Das Bild ſtellt eine thronende Madonna mit dem Kinde zwiſchen den HH. Guglielmo und Johann Baptiſt dar; es kam aus S. Criſtoforo degli Espoſti in die Galerie Strozzi. Der Thron der Madonna iſt mit Reliefs, grau in grau, geſchmückt, und auf einem derſelben ſieht man (wie im Bilde des Francesco Bianchi in der Louvregalerie) Adam und Eva und zugleich das Opfer Abrahams (wie im Bilde des Correggio bei Herrn Frizzoni) dargeſtellt.

zieht Cofta feine Formen ftets in die Länge. Zu guterletzt muß ich noch bemerken, daß die landfchaftlichen Hintergründe von Cofta, die gewöhnlich die Ausficht aufs Renothal, in der Nähe von Bologna, darftellen, an Feinheit des Liniengefühls und an poetifcher Auffaffung ihresgleichen unter den Landfchaften der Zeitgenoffen fuchen.

Zu den frühern Schülern des Cosmè mag der Ferrarefe Francesco Bianchi gehört haben. Er muß zwifchen den Jahren 1440 und 1450 geboren fein. Sein ältestes mir bekanntes Bild befindet fich im Befitze der Erben (Lombardi) des Profeffors Saroli in Ferrara und ftellt den „Tod der Maria“ dar. Dies Gemälde zierte ehedem die Kirche des Klofters von S. Guglielmo von Ferrara. [1]).

---

1) Auf Holz mit arabeskirtem Goldgrund. Die todte Maria liegt auf einer von den zwölf Apofteln umftandenen Bahre; unterhalb derfelben zwei Engel, Weihrauchfäfschen fchwingend; oben Chriftus, von Engeln umfchwebt, die Seele der Abgefchiedenen in der Geftalt eines Mädchens auf feinen Knieen haltend. Die Falten am Mantel Chrifti find noch ganz nach Art des Tura gebildet, der Kopf des Mädchens, welches die Seele der Maria vorftellen foll, erinnert ebenfalls lebhaft fowohl an die Madonnenköpfe bei Tura als an jene feines fpätern Schülers Cofta; die Form der Hände mit den überlangen Fingern, die des Ohres ebenfalls charakteriftifch für Francesco Bianchi. In diefem Werke, welches der Frühzeit des Meifters angehören mufs, erfcheint Bianchi als Schüler des Tura. Zu diefem Bilde bemerken die Herren Cr. und Cav. (I, 534, 5): «This picture is ascribed by some persons to Mantegna — — — this is an ugly picture with all the faults of the Ferrarese, and something of the manner which Grandi might have had in his earliest period, but query is it by him or the yonng Costa, or even Coltellini» — und (pag. 539, 1) «it may be possible that the «death of the Virgin» shonld be an early Costa; admitting this, Costa would prove to be a disciple of Ercole Grandi(!!) — Diefes Herumtappen bei fo umfichtigen nnd erfahrenen Männern, wie die berühmten Hiftoriographen find, rührt, glaube ich, von einem gänzlichen Mangel an Methode her. — Ein anderes Bild von Bianchi befindet fich anch in der ftädtifchen Sammlung von Ferrara (No. 29); es ftellt Maria mit dem Kinde zwifchen den H. Hieronymus und Maria Egiziaca und die Eremiten Paulus und An-

Bianchi dürfte fchwerlich vor dem Jahre 1480 nach Modena übergefiedelt fein. Hat derfelbe aber bis zu diefer Epoche in Ferrara verweilt, fo möchte wohl mancher ferrarefifche Maler, den man bisher direkt vom Tura herkommen läßt, feine Lehrzeit eher im Atelier des Bianchi durchgemacht haben. Zu feinen Schülern in Modena rechne ich, nach dem Bilde des Bianchi in der Louvregalerie namentlich zu fchließen, auch jenen Marco Meloni aus Carpi, von dem die Galerie von Modena einige gute, bezeichnete Gemälde (No. 58 und 59) befitzt. Freilich muß Meloni in der Schule des Francia fich ausgebildet und auch Werke des P. Perugino gefehen haben.

Das Bildchen diefer Galerie, das ich dem Francesco Bianchi zufchreiben zu müffen glaube, ftellt die „Befchneidung Chrifti" dar und führt die Nummer 119. Der verftorbene Doctor Waagen fetzte es mit richtigem Takte in die ferrarefifche Schule und fügte treffend hinzu: dem L. Cofta verwandt. Ich gehe jedoch noch einen Schritt weiter und glaube trotz der Maske, die der Reftaurator auch diefem Bilde aufgefetzt hat, den wahren Meifter deffelben zu erkennen; nämlich unfern Ferrarefen Bianchi, in Modena Frarrè, der Ferrarefe, genannt. Die Jahreszahl 1516, die das Bild trägt, fpräche zwar gegen meine Anficht, da ja bekanntlich Bianchi fchon im Jahre 1510 ftarb. Ich bin jedoch diesmal fo keck, meinen Augen, die in der Form der Hände und des Ohres, an der Stellung und Bewegung der Figuren ganz deutlich den Meifter zu erkennen glauben, mehr zu trauen als der auf dem Bilde fpäter aufgefetzten Jahreszahl, die mir alfo apokryph erfcheint.

Doch auch noch einen dritten Schüler des Tura und Altersgenoffen des L. Cofta ift es uns vergönnt, in diefer

---

tonius dar; oberhalb die «Verkündigung» (unter dem Namen des Lorenzo Cofta). Mehrere Werke von Francesco Bianchi in Modena, in der Bildergalerie dafelbft, im Haufe Rangoni, in der Kirche S. Pietro u. f. f.

Galerie kennen zu lernen. Ich meine den Domenico Panetti, dem das Bild unter No. 113 angehört. Es ftellt die „Klage um den Leichnam Chrifti" dar und ift mit dem Namen des Malers bezeichnet. Panetti ift ein Meifter, deffen Werke außerhalb feiner Vaterftadt nur höchft felten angetroffen werden.

Haben wir Lorenzo Cofta den Perugino der ferrarefifchen Schule genannt, fo dürfte man in gewiffer Beziehung Panetti den Pintoricchio derfelben nennen, wiewohl der Peruginer als Künftler den etwas nüchternen und philifterhaften Ferrarefen weit überragt. Panetti mag etwa zwifchen 1450 und 1460 geboren fein, er ftarb um 1512. Daß derfelbe unter dem Einfluffe umbrifcher Meifter(?) fich weiter ausgebildet habe, ift doch wohl fchwerlich anzunehmen, mir wenigftens erfcheint er in allen feinen Werken durchaus als Ferrarefe.

Als Schüler eher des Panetti denn des in Bologna weilenden L. Cofta, wie allgemein angenommen wird, dürfte Lodovico Mazzolini angefehen werden. Für diefe meine Anficht fprechen fowohl die Form des Ohres und der Hand bei ihm, als auch der landfchaftliche Hintergrund [1]) auf feinen Bildern wie auch feine Farbenfcala. Auch von diefem fchillernden Ferrarefen weift die Berliner Galerie mehrere charakteriftifche Bildchen auf.

Wir find nun ftufenweife endlich zu den zwei berühmteften Maler diefer Schule angelangt, ich meine den Giovanni Doffo und den Benvenuto Garofolo, welche unter den Ferrarefen etwa den nämlichen Platz einnehmen, den Gaudenzio Ferrari und Bernardino Luini, ihre Zeitgenoffen, in der lombardifchen behaupten. Sie lebten nämlich alle in einer Epoche, als in Italien die Kunft ihren Culminationspunkt erreichte. Daß Doffo,

1) Jene kegelförmigen und fteil abfallenden, mit greller weifser Farbe beleuchteten blauen Berge findet man in den landfchaftlichen Hintergründen des Francesco Bianchi, des Panetti, des Doffo Doffi und des Garofolo.

wie der Katalog meint, sich auch in Rom aufgehalten habe, muß ich in Zweifel ziehen. Mir wenigstens ist kein schriftliches Dokument bekannt, woraus man einen solchen Schluß ziehen könnte, und in seinen Werken bleibt Dosso stets Ferrarese; in späterer Zeit wird allerdings sein ferraresisches Colorit venezianisch [1]), jedoch von Einwirkungen Raffaels sind nirgends Spuren in seinen Werken aufzufinden [2]).

Im Jahre 1512 hatte Dosso seine Malereien für den Hof der Gonzaga in Mantua bereits vollendet. Im Jahre 1532 war er auch in Trient thätig, und seine „thronende Madonna mit dem Kinde, dem ein h. Bischof den Cardinal von Cless anempfiehlt“ besteht, zwar sehr verdorben, noch immer im Schlosse daselbst (oberhalb einer Thüre, die in den Rathsaal führt). Dosso's Bild (No. 264) in dieser Galerie, ein Fragment, stellt die Kirchenväter in Betrachtung über das Mysterium der unbefleckten Empfängniß Mariae dar; es hat leider bei der Uebermalung so sehr eingebüßt, daß man sich an demselben in seinem gegenwärtigen Zustande keinen rechten Begriff von Dosso's Kunst mehr machen kann.

Besser als Dosso ist hingegen sein Zeitgenosse und Nebenbuhler Garofolo in diesen Sälen repräsentirt, und sein „büßender Hieronymus“ (No. 243), seine „Anbetung

1) Als im Februar des Jahres 1516 Tizian zum ersten Male an den Hof von Alfons I. nach Ferrara kam, fand er den herzoglichen Maler Dosso bereits im Schlosse eingerichtet und vom Herzoge verköstigt. Es ist leicht erklärlich, dass Dosso's Zusammenleben mit Tizian unter demselben Dache nicht ohne Wirkung auf den Ferraresen bleiben konnte. Uebrigens ist's nicht unmöglich, dass Dosso schon vor jener Zeit nach Venedig sich begeben und an den Gemälden eines Giorgione, Tizian, Palma, Lotto u. s. f. das Kolorit studirt habe. Aus dieser seiner guten Zeit besitzt auch Fürst Chigi in Rom ein treffliches Bild.

2) Dass er für den Herzog Alphons den h. Georg und den h. Michael von Raffael kopiren musste (wie wir bei der Besprechung der Dresdner Galerie gesehen), will doch wahrlich nicht sagen, dass Dosso von Raffael beeinflusst worden sei.

der Könige“ (No. 260), ſeine „Grablegung“ (No. 262) und ſeine „Verkündigung“ ſind ganz gute Bilder, vor denen man den Meiſter richtig kennen lernt. — (Ueber dieſen Meiſter verweiſe ich meine jungen Freunde auf meinen Auſſatz über die Borgheſe Galerie, in der von Lützow'ſchen „Zeitſchrift für bildende Kunſt“).

Wir kommen nun zu den eigentlichen Bologneſen, einer Völkerſchaft, die lange Zeit in der Kunſt durchaus von den Ferrareſen abhängig blieb. Ihre Maler aus dem 14. Jahrhundert und der erſten Hälfte des folgenden, wie der ſ. g. Crocefissaio, Jacopo Avanzi, Lippo Dalmaſio u. a. m. ſind ſehr untergeordnete Künſtler, den Veroneſen Altichiero und Vittore Piſano, oder gar den gleichzeitigen Seneſen und Florentinern gegenübergeſtellt. Ihr Marco Zoppo iſt eigentlich nur eine Carrikatur ſeines Lehrers Squarcione und verweilte überdies den größten Theil ſeines Lebens in Venedig. Erſt um das Jahr 1470 durch die von den Bentivogli nach Bologna berufenen Ferrareſen Francesco Coſſa, Galaſſo Galaſſi, Ercole Roberti und namentlich durch Lorenzo Coſta (1483 bis 1509) wurde die ältere bologneſiſche Malerſchule (die ſ. g. Schule des Francia) gegründet. Sehen wir uns z. B. die Nielloarbeiten des Francesco Raibolini an, welcher bis ungefähr um 1490 Goldarbeiter geblieben war, ſo finden wir in denſelben keine Spur jenes Stils, den er ſpäter durch die Berührung mit Lorenzo Coſta in ſeinen Gemälden entwickelte.

Auch dieſe ferrareſiſch-bologneſiſche Malerſchule iſt in der Berliner Galerie ziemlich vollſtändig repräſentirt durch die Meiſter Francesco Raibolini, Francia genannt, und deſſen Söhne Giacomo und Giulio Francia, durch Amico Aſpertini, Girolamo Marcheſi, Bartolommeo Ramenghi und Innocenzo Francucci.

Zur großen Zierde dieſer Sammlung gehören nun vorerſt einige Werke aus der kräftigen, herben Frühzeit des edeln, in ſeinen Formen ſtets reinen und geſchmackvollen

Francia. Dazu rechne ich vor allen die liebenswürdige Madonna mit dem Kinde und dem h. Jofeph (No. 125), die Francia für feinen Freund Bianchini malte, und die ungefähr derfelben Epoche angehören mag, in welcher der bewunderungswürdige h. Stephanus der Borghefegalerie in Rom entftand. — Ohr und Hand find auf diefem Bild fehr charakteriftifch für den Meifter.

Daß Francesco Raibolini, wie der Katalog meint, unter dem Einfluffe des Perugino und der florentinifchen Kunft geftanden habe, laffe ich dahingeftellt fein, da ich der Beeinfluffungstheorie der Herren Cr. und Cav. fehr abgeneigt bin, indem ich diefelbe für durchaus unwahr und unhiftorifch halte.

Sehr fchwach ift dagegen in feinem Bilde No. 118, der „Anbetung der Hirten“, Amico Afpertini in diefer Galerie vertreten. Diefer Schüler des Cofta ift fehr ungleichmäßig in feinen Arbeiten; manchmal ift er extravagant und barock, manchmal giebt er uns in feinen Gemälden die fchönften Epifoden, wie z. B. feine zwei Wandgemälde in der Kapelle der h. Cäcilie in Bologna beweifen. Amico liebt feine Bilder zuweilen mit Gold auszuftaffiren und fonft noch durch allerlei Nebendinge intereffant zu machen. Gewöhnlich verleiht er feinen Figuren einen allzu großen Schädel, fodaß diefelben fchon daran von denen feines Lehrers fich erkennen laffen. Zuweilen jedoch, zumal in den Porträts, kommt er dem Lorenzo Cofta fo nahe, daß es nicht leicht ift, den einen Meifter vom andern zu unterfcheiden. Die Farbenfcala des Afpertini ift jedoch ftets tiefer als die feines Vorbildes Cofta.

Die Herren Cr. und Cav. laffen, auf die Ausfage des Malvafia hin, den Amico Afpertini in feiner Kunft nicht vom Cofta herkommen, fondern vom Ercole Roberti und ftellen neben diefen Lehrer noch einige Schüler des Pintoricchio, doch nur Schüler zweiten Ranges. Sie erklären ferner die Wandgemälde des Afpertini in der Ka-

pelle der h. Cäcilie, vom Jahre 1506[1]), für feine Erftlingswerke, während fein „tirocinium“ bezeichnetes großes Altarbild (in der bolognefifchen Pinakothek) ohne allen Zweifel einer viel frühern Epoche angehören muß. Auch fchreiben fie diefem bolognefifchen Meifter das eine (No. 573) der zwei Bildchen im Mufeo von Madrid zu, welche im Kataloge des Don Pedro Madrazo der altumbrifchen Schule zugewiefen find, mir aber als untrügliche Werke des Baldaffare Peruzzi erfcheinen aus feiner Frühzeit, nämlich, da er noch unter dem Einfluffe des Pintoricchio malte, wie z. B. in feinen Fresken in S. Onofrio in Rom[2]). Das andere Bildchen (No. 574) ließen die Hiftoriographen unbeachtet (I, 576). Wie wir aus den Fresken in S. Onofrio zu Rom wiffen, malte Baldaffare Peruzzi, ehe er fich den Soddoma zum Vorbilde wählte, unter dem Einfluffe und der Leitung des Pintoricchio.

Von des Francia Söhnen und Schülern Giacomo und Giulio befinden fich mehrere Bilder in diefer Sammlung. Die „Keufchheit“ (No. 271) gehört der Frühzeit des Giacomo an und wurde wahrfcheinlich nach einer Zeichnung des Vaters von ihm gemalt. Auch „Maria mit dem Kinde und dem h. Franciscus“ (No. 293) ift ein frühes Werk des Meifters. Im großen Bilde „Maria als Himmelskönigin“ (No. 287) fcheinen mir die Heiligen Franciscus und Johannes der Täufer die Hand des jüngern Bruders Giulio zu verrathen.

In des Giacomo Bildern aus den dreißiger Jahren

---

1) Bei der im Jahre 1875 ftattgehabten Reinigung der Fresken der Kapelle der h. Cäcilie entdeckte man auf dem einen der Gemälde des Lorenzo Cofta die Jahreszahl 1506. Die ganze Kapelle war alfo vollendet noch vor dem Einzuge Julius' II. in Bologna.

2) Die zwei Bildchen im Mufeo von Madrid, wahrfcheinlich Caffoni, ftellen das eine (No. 573) den Raub der Sabinerinnen dar, einen Gegenftand, den B. Peruzzi auch in feiner zweiten oder Soddoma'fchen Periode behandelte (in einem Bilde, das Fürft Mario Chigi in Rom befitzt), das andere (No. 574) die «Enthaltfamkeit des Scipio.»

(1530—1540) erkennt man deutlich den Einfluß, den der damals hochberühmte Dosso auch auf diesen Bolognesen ausgeübt hat (Breragalerie, No. 171 und 177). Die Herren Cr. und Cav. schreiben dem Giacomo Francia zwar auch die zwei Wandgemälde in der Kapelle der h. Cäcilie zu, von denen das eine die „Taufe des Valerianus“, das andere die „Marter der h. Cäcilie“ darstellt (I, 574), dieselben gehören jedoch, wie schon Lami in seiner im Jahre 1560 gedruckten „Graticola“ sagt, dem Tamarozzo, einem Schüler des Costa und des Francia an[1]).

Ein anderer Maler aus der Schule des Francia, welcher sich in späterer Zeit den Dosso zum Vorbilde gewählt, ist Bartolommeo Ramenghi aus Bagnacavallo. Ich bezweifle sehr, daß er entweder unmittelbar, wie Girolamo Marchesi, oder mittelbar, wie Innocenzo da Imola, irgend welchen Einfluß von Raffael erfahren habe. Mir wenigstens ist kein einziges Werk von ihm zu Gesichte gekommen, in dem ein geistiger Einfluß Raffael's auf ihn bemerkbar gewesen wäre. In seinen Bildern aus der Frühzeit erinnert er an die Schule des Francia, etwa wie seine Zeitgenossen Giacomo und Giulio Francia; später ahmte er den Dosso nach. Ueberhaupt muß die Behauptung einer direkten Einwirkung Raffael's auf seine Zeitgenossen mit großer Vorsicht aufgenommen werden, wie auch die des Mantegna oder des Perugino auf ihre Zeitgenossen cum grano salis zu verstehen ist. Diese angenommenen Traditionen wurzeln in den meisten Fällen nur in der Munizipaleitelkeit. Doch kann man zugeben, daß allerdings bei vielen Malern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Verbreitung der Compositionen Raffael's durch die Stiche eines Marcantonio, eines Marco Dente, eines G. Caraglio u. a. m. viel dazu beige-

---

1) In der Gemäldesammlung des Herrn Poldi-Pezzoli in Mailand sieht man ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild dieses Meisters.

tragen haben, den Einfluß des großen Urbinaten auf alle Provinzen Italiens mehr oder weniger auszudehnen.

Das Bild des Bagnacavallo in dieſer Galerie, No. 238, ſtellt die HH. Petronius, Agnes und Ludwig von Touloufe dar und gehört der Zeit des Meiſters an, in der er den Doſſo nachahmte.

Ein anderer Romagnole, ein Zeitgenoſſe der ebengenannten Meiſter, iſt Girolamo Marcheſi da Cotignola. Derſelbe iſt weniger als Schüler des Francia, wie der Katalog ſagt, zu betrachten denn als Zögling ſeiner Landsleute, der Brüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola [1]). Seine Werke aus der Frühzeit, wie z. B. die „Grablegung" (No. 119), in der Bildergalerie von Peſth, „Hieronymus Marcheſys de Cotignola" bezeichnet, liefern uns dafür den ſchlagendſten Beweis. Sein Bild in dieſer Galerie vom Jahre 1526 („Ertheilung der Ordensregel an die Bernhardiner", No. 268) gehört alſo der Zeit an, in der auch dieſer Romagnole in Rom geweſen war und daſelbſt ſtarke Einflüſſe von Raffael aufgenommen hatte. Ja, es iſt ſogar höchſt wahrſcheinlich, daß Marcheſi wirklich in den „Loggie", alſo nach den Zeichnungen und unter der perſönlichen Leitung Raffael's gearbeitet habe.

Wir ſchließen dieſe flüchtige Rundſchau der ferrareſiſch-bologneſiſchen Malerſchule mit einem dritten Romagnolen, der ſpäter zwar auch den Raffael nachzuahmen trachtete, jedoch keineswegs mit demſelben Geiſte wie Girolamo Marcheſi. Dieſer Maler hieß Innocenzo Francucci und ſtammte aus Imola. Wie ſehr jedoch derſelbe in ſeiner Jugend auch von den Florentinern, namentlich von Mariotto Albertinelli, ſich beeinfluſſen ließ, ſieht man beſonders deutlich an der obern Hälfte ſeines Bildes vom Jahre 1517 in der Pinakothek von Bologna (No. 89), in

---

1) Die Zaganelli ihrerſeits müſſen Schüler des N. Rondinello geweſen ſein.

welchem er die Maria mit dem Kinde auf Wolken dargeftellt hat, umgeben von Engeln, und unten den Erzengel Michael und die HH. Petrus und Benediktus. — Das Bild des Francucci in der Berliner Galerie trägt die Nummer 280 und ftellt Maria mit dem Kinde und Heiligen dar.

Eine von den ebengenannten, drei Romagnolen ganz verfchiedene Schulbildung ward ihren zwei Landesgenoffen Niccolò Rondinelli aus Ravenna und Marco Palmezzano aus Forlì zu Theil. Der erftere erlernte feine Kunft im Atelier des Giambellino in Venedig, der zweite von feinem großen Landsmann Melozzo, einem direkten oder indirekten Schüler des gelehrten Pier della Francesca. Palmezzano, ein fehr mittelmäßiges Talent, muß jedoch fpäter auch von Rondinelli beeinflußt worden fein, wie dies fchon feine dem Ravennaten ganz eigenthümlichen, reichlich mit goldenen Arabesken verzierten Madonnenthrone zu erkennen geben.

Die Berliner Galerie befitzt weder Bilder von Rondinelli noch von Palmezzano, wohl aber das Werk eines fpätern Ravennaten, des Luca Longhi. Die ebenfalls mit Goldarabesken gefchmückten Throne auf den Bildern des Longhi laffen uns vermuthen, daß er feine erften Lehrjahre unter der Leitung feines Mitbürgers Rondinelli durchgemacht habe. Später jedoch muß er, fcheint mir, Bologna befucht und dort fich an den Werken des Innocenzo da Imola und des Giacomo Francia ausgebildet haben.

Die Bilder feiner erften Manier, welche ungefähr bis zum Jahre 1545 reicht, haben alle ein noch ziemlich alterthümliches Ausfehen; in feiner zweiten Manier giebt er fich als Nachahmer des damals hoch in der Gunft ftehenden Parmeggianino zu erkennen. Seine thronende Maria mit dem Chriftkinde und Heiligen in diefer Galerie (No. 117) gehört dem Jahre 1542 und alfo noch der erften Manier des Meifters an.

Hat die Berliner Sammlung kein Werk des nüchternen

Marco Palmezzano aufzuweiſen, ſo beſitzt ſie dafür ein höchſt intereſſantes Bild des Landsmannes und Meiſters deſſelben, nämlich des Melozzo da Forli. Es iſt dies eine allegoriſche Darſtellung der Pflege der Wiſſenſchaft unter dem Herzoge Friedrich von Montefeltro am Hofe von Urbino [illegible] gehörte einer Reihenfolge ähnlicher Bilder an, die wahrſcheinlich dereinſt dem großen Bibliothekſaale im herrlichen Schloſſe von Urbino zur Zierde gedient haben möchte. Drei andere Bilder aus dieſer Reihenfolge befinden ſich in England (zwei davon in der Nationalgalerie, die Rhetorik(?) und die Muſik(?) darſtellend, No. 755 und 756), ein drittes im Schloſſe von Windſor: Herzog Friedrich und ſein Sohn Guidobaldo mit Victor von Feltre, dem Lehrer deſſelben; auf Holz gemalt[1]). Ein fünftes aus dieſer Bilderreihe ſah ich vor Jahren in einem der oberen Säle des Palazzo Barberini in Rom. Daſſelbe ſtellte den Herzog Friedrich auf einem Thronſeſſel ſitzend dar, vor ihm ſein Sohn Guidobaldo im Knabenalter[2]). Melozzo und ſein um wenige Jahre jüngerer Landsmann Bramante mögen ſowohl in der Architektur als auch in der Malerei aus derſelben Quelle, wahrſcheinlich in Urbino, die Anfangsgründe ihrer Kunſt geſchöpft haben. Beide Männer waren mehr Architekten als Maler, und beide

---

1) Dies Bild, gröblich miſshandelt, erhielt eine andere, von den übrigen Bildern dieſer Reihenfolge verſchiedene und wahrſcheinlich dem Raume, den es einnahm, angepaſste Form.

2) Die bekannteren Gemälde des Melozzo ſind etwa folgende:

- a) Das Freskobild, auf Leinwand übertragen, in der Vaticaniſchen Bilderſammlung.
- b) Die muſizirenden Engel in der Sakriſtei von S. Peter in Rom.
- c) Chriſtus in einer Glorie von Engeln, über der Treppe des Quirinals aufgeſtellt.
- d) Das ſehr übermalte Porträt des jungen Guidobaldo da Montefeltro, (auf Holz) in der Galerie Colonna in Rom (unter dem Namen des Giovanni Santi.)
- e) Das Profilporträt eines Fürſten (vielleicht des Girolamo Riario, Herrn von Forli) im Privatbeſitze in Mailand(?).

haben die letztere Kunſt nur zur Ausſchmückung und Verſchönerung ihrer Bauten in Anwendung gebracht. Auch ſcheinen mir beide z. B. in der Art und Weiſe, wie ſie ihre Köpfe modelliren, große Aehnlichkeit mit einander zu haben.

Wie von Melozzo, zum Theil wenigſtens, der Veroneſer Falconetto in ſeiner Kunſt herkommt, ſo [illegible] Bramante der Mailänder Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt. Auch dieſe zwei nordiſchen Schüler der Urbinaten waren mehr Architekten als Maler oder wenigſtens als ſolche mehr Decorationsmaler. Ein Vergleich dieſer beiden Künſtler unter einander und mit dem Sieneſen Baldaſſare Peruzzi, der ja ebenſo, wie ſie, Architekt und Decorationsmaler war, möchte nicht ganz ohne Intereſſe für den Entwicklungsproceß der italieniſchen Kunſt ſein, doch ich ſehe, daß hier nicht der paſſende Ort iſt, dieſen Vergleich durchzuführen. Wenden wir uns daher vom Rubicon wieder abwärts der adriatiſchen Meeresküſte entlang, wo wir vergebens nach einem Heerde der Kunſt uns umſchauen würden.

Um einen ſolchen wieder aufzufinden, ſind wir gezwungen dem Meere den Rücken kehrend ins nahe Gebirge hinaufzuſteigen, nach Urbino, Fabriano, Gubbio und Sanſeverino.

Von den Malern aus Urbino beſitzt die Berliner Galerie keine Werke, weder von Fra Carnevali noch von Giovanni Santi, dem Vater Raffael's, weder von Girolamo Genga noch von Timoteo Viti. Der Katalog ſchreibt zwar noch immer einen ſich kaſteienden h. Hieronymus (No. 124) und eine thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen dieſem Meiſter zu, wie mich dünkt, aber mit großem Unrecht.

Der kleine Hieronymus hat durchaus den Charakter der Peruginiſchen Malerſchule und nähert ſich der Weiſe des Giovanni Spagna, hat ſomit mit Timoteo Viti, der zur Schule des Francia gehört, gar nichts zu ſchaffen.

Ueber das andere Bild, die thronende Madonna (No. 120), hören wir vorerſt die Meinung des Herrn Baron von Rumohr. Dieſer gelehrte deutſche Kunſtforſcher ſagt im III. Bande ſeiner „Italieniſchen Forſchungen“, S. 23, folgendes von dieſem Bilde: „Die Charaktere der Auſſchrift IO. SANCTIS. VRBI. P. auf dem ſchönen Bilde der königlichen Galerie zu Berlin haben ein echteres Anſehen; auch ſcheint der anmuthsvolle(?) Knabe zur Rechten in ſeinem Hemdchen den ſpäteren Bildniſſen Raffael's(!!) in etwas zu gleichen, was auch für die Echtheit der Auſſchrift eine günſtige Stimmung erweckt.“

Die Meinung Rumohr's war offenbar durch den Umſtand beeinflußt, daß das Gemälde zur Zeit, als er es ſah, mit dem Namen des Giovanni Santi bezeichnet war. In ſpäterer Zeit jedoch, wahrſcheinlich bei einer Reinigung oder Reſtauration des Gemäldes, iſt auf einmal die Auſſchrift verſchwunden, und das Bild blieb ohne Namen. Um nun aus der Verlegenheit zu kommen, ſah man ſich nach dem Namen irgend eines andern Malers aus Urbino um und ſand, daß der des Timoteo Viti wohl der paſſendſte ſein dürſte.

So ſtand die Kunſtkritik noch vor etwa einem halben Jahrhundert. Und ſeit jener Periode paradiſiſcher Unſchuld ſcheint ſie mir keine beſonderen Fortſchritte gemacht zu haben, wenigſtens nicht in Bezug auf die Bedeutung des Timoteo Viti.

Irre ich nicht ſehr, ſo dürſte dieſe thronende Madonna von irgend einem Maler aus der Romagna, der dem Luca Longhi von Ravenna nahe geſtanden, herrühren. Die Typen und Charaktere erinnern an Luca Longhi, ebenſo die Thronniſche der Madonna mit dem grünen, rothgeſäumten Vorhange dahinter, des etwas in Longhi's Manier einſältig geſcheitelten Kinderkopfes zu geſchweigen. Dem ſei jedoch, wie ihm wolle, das Bild No. 120 gehört in keinem Falle dem edeln Timoteo an. Da ich bei Be-

sprechung der Bilder aus der Frühzeit Raffael's ausführlich mich über Timoteo auszusprechen gedenke, so gehen wir nun ohne Säumniß an die Besprechung der Umbrer, von denen mehrere interessante Werke in dieser Galerie sich vorfinden.

Wer die Hügelstadt Perugia besucht, wird dort, so erging's wenigstens mir, durch zwei Dinge überrascht: die lieblich klingende, feine Stimme der Frauen und die Aussicht, welche vom Platze aus, wo einst das alte Castell gestanden, über die ganze Thalebene dem entzückten Auge sich darstellt. Zur Rechten das Städtchen Deruta, zur Linken auf einem Hügelvorsprunge, der sich an einen kahlen, sonnverbrannten Berg anlehnt, das schwarze Assisi, die Geburtsstätte des h. Franciscus, wo zuerst seine Feuerseele erglüht und geschwärmt, und wo seine fromme Schwester Clara gewirkt und endlich auch ihr Grab gefunden hat. Weiter abwärts erreicht unser Blick noch Spello und das nahe Foligno, während die Hügelkette, auf deren Rücken mitten zwischen grauen Olivenbäumen Montefalco herausschaut, das reizende Bild abschließt.

Das ist das schöne Stück Erde, die liebliche Landschaft, in die Pietro Perugino seine keuschen, gotterfüllten Madonnen zu setzen liebte, und die auf seinen Bildern wie sanfte Musik die Seelenstimmung uns noch erhöht, in die seine nach dem Paradiese schmachtenden Märtyrer uns versetzen.

In diesen Thälern, auf diesen Bergen, diesseits und jenseits des Apennins, scheinen einst die Umbrer, nachdem sie aus dem Norden Italiens einerseits durch die Ligurer, andererseits durch die Illyrier südwärts gedrängt wurden, ihren Hauptsitz gehabt zu haben. Mit den in spätern Zeiten vom Norden und Westen her auf sie eindringenden Etruskern scheinen die Umbrer, nach langen und hartnäckigen Kämpfen, sich endlich ausgesöhnt und in friedliche Beziehungen getreten zu sein, und das Mischvolk, das aus der Vermengung von etruskischem mit um-

19*

brifchen Blute hervorging, die Umbrer des Mittelalters, dürfte feine innige Blutsverwandfchaft mit feinen Nachbarn, den modernen Toskanern, vornehmlich durch den Kunftfinn, den fie an den Tag legt, bekunden. Schärfer und viel zäher war der Widerftand, den die Umbrer den vom Süden andrängenden Latinern entgegenftellten. Längs des adriatifchen Meeres wurden die erften jedoch von den letztern überall von der Küfte vertrieben und ins Gebirge hinaufgedrängt [1]).

Spricht man daher von einer umbrifchen Kunftfchule, fo darf man nicht etwa, wie dies gewöhnlich gefchieht, nur die Peruginifche und etwa noch die Folignatifche darunter verftehen, man muß auch die verfchiedenen transapenninifchen Schulen, die doch, wenigftens meiner Anfchauung nach, viel naturwüchfiger und charakteriftifcher, wenn auch nicht fo berühmt find, wie die Peruginifchen, mit einbegreifen; ich meine die Schule von Gubbio, welche in Ottaviano Nelli ihren Glanzpunkt fand, die von S. Severino und namentlich die Schule von Fabriano, aus der Allegretto

1) Wie es etwa unter den Vögeln Sing- und Raubvögel giebt, fo treffen wir in der grofsen Menfchenfamilie Völker an, die mit Kunftfinn begabt, andere denen derfelbe von der Natur verfagt war. Zu den mit Kunftfinn am reichften begabten Völkerfchaften des alten Italien zählen gewifs die Etrusker, zu den kunftlofen unter andern auch die Latiner. Diefe letztern haben daher wohl grofse Bürger, grofse Gefetzgeber, Staatsmänner, Advokaten und grofse Kriegshelden hervorgebracht, allein keine einzige wahrhaft nationale Kunftfchule. Ein Beweis nun, dafs die adriatifche Küfte, vom Rubicon bis füdwärts an den heutigen Tronto, von Latinern und nicht von Umbrern befetzt und bewohnt war, ift für mich der Mangel irgend einer Kunftäufserung längs der ganzen Küfte. »Südlich vom Po, fagt Mommfen (Römifche Gefchichte I, 113), und an den Mündungen diefes Flufses mifchten fich Etrusker und Umbrer, jene als der herrfchende, diefe als der ältere Stamm, der die alten Kaufftädte Hadria und Spina gegründet hatte, während Felfina (Bologna) und Ravenna etruskifcher Gründung fcheinen.« Auf dem linken Ufer des Po bis an die Adda fcheint überhaupt das etruskifche Blut viel tiefere Wurzeln gefchlagen zu haben, als auf dem rechten.

Nuzi und sein weltberühmter Schüler Gentile da Fabriano hervorgingen. Alle die eben berührten Malerschulen blühten im Anfange des 15. Jahrhunderts, zu einer Zeit also, wo weder in Perugia noch in Assisi noch in Foligno der Kunstsinn des Volkes irgend ein Lebenszeichen gab; denn die Maler, welche die Klosterkirchen von Assisi mit Wandmalereien schmückten, waren nicht Söhne des Landes, und die, welche damals in Perugia meißelten oder malten, waren zumeist Toskaner. Will man also den wahren, den naturwüchsigen Charakter der umbrischen Kunst kennen lernen, sich mit ihm vertraut machen, so darf man weder den Niccolò da Foligno und noch weniger den P. Perugino oder den Pinturicchio als Vertreter derselben ansehen, wie dies doch bisher seit Rumohr geschehen ist, sondern muß die ebengenannten Hauptrepräsentanten der Malerschulen von Gubbio, von Sanseverino und von Fabriano ins Auge fassen.

Leider ist von Ottaviano Nelli nur das bekannte Wandgemälde in der Kirche S. Maria nuova von Gubbio noch leidlich erhalten auf uns gekommen. Es ist vom J. 1404; der Engelchor um die h. Jungfrau ist voll Anmuth, wiewohl weder im Kopfe der Maria noch in denen der Engel irgend eine Spur jener religiösen Schwärmerei, jenes Schmachtens wahrzunehmen ist, das in der Schule des Niccolò da Foligno zuerst auftritt und in der des P. Perugino so charakteristisch wurde, daß man es als ein Hauptmerkmal bezeichnete, an dem die umbrische gegenüber den andern Malerschulen Italiens zu erkennen wäre [1]).

Das besterhaltene Werk der Gebrüder G. und L. da Sanseverino sind die Fresken der kleinen Brüderschaftskirche von S. Giovanni in Urbino, deren Wände mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers und der h. Jung-

1) S. Passavant I. 49: «Le Pérugin, taut qu'il sut allier ce caractère particulier à l'école ombrienne, dont le vieux Niccolò Alunno avait été un des premiers initiateurs etc.

frau geſchmückt ſind. In dieſen Gemälden begegnen wir ſchon Bildniſſen von Männern und Frauen voll Leben und Ausdruck; allein auch hier würden wir vergebens nach jenem ſchmachtenden Zuge ſuchen, der für die Schulen von Foligno und für die des Perugino ſo bezeichnend iſt.

Die Malerſchule von Fabriano erlangte ihre Berühmtheit nicht ſowohl durch Allegretto Nuzi als vielmehr durch deſſen hervorragenden Schüler Gentile da Fabriano, vor deſſen Wandgemälden in S. Giovanni in Laterano zu Rom (an denen freilich ſein Mitarbeiter, der große Piſanello aus Verona, auch Hand angelegt hatte) Roger van der Weyden im Jahre 1450 den etwas gewagten Ausſpruch gethan haben ſoll, Gentile erſcheine ihm als der vorzüglichſte aller Maler Italiens[1]. Leider ſind die ebengenannten Wandgemälde wie auch ſeine andern Fresken zu Grunde gegangen, ſo jene im Sacellum des Pandolfo Malateſta in Brescia[2], etwa vom Jahre 1418; ebenſo die Malereien im Dogenpalaſt von Venedig (1420) und die im Dome von Orvieto (1425—26). Nur einige wenige Tafelbildchen dieſes Meiſters ſind uns erhalten geblieben, von denen die Apotheoſe der Maria mit den HH. Franciscus, Hieronymus, Magdalena und Dominicus in der Breragalerie, ein kleines Madonnenbild in der ſtädtiſchen Galerie von Perugia und die zwei in Florenz, in der Kirche von S. Niccolò und in der Akademie, die bekannteſten ſind. Dieſes letztere Bild, die „Anbetung der Könige" iſt wohl das beſte unter denſelben und wurde von den Kunſtſchriftſtellern auch über die Gebühr gelobt. Seinen großen Zeitgenoſſen Fra Angelico, Ghiberti, Maſaccio, Piſanello gegenübergeſtellt, gebührt, meiner Anſicht nach, dem Gentile als Künſtler eine untergeordnete Stelle.

---

1) Siehe Bartolommeo Facio «De viris illustribus» (S. 44).

2) Facio «De viris illustribus», S. 44, «pinxit et Brixiae sacellum amplissima mercede Pandulpho Malatestae».

Von all den ebengenannten umbrischen Malern aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts besitzt, dem Kataloge nach, die Galerie von Berlin kein Werk; wir versparen uns daher die Besprechung der transapenninischen Kunstschulen Umbriens für eine andere Gelegenheit und gehen nun zur Betrachtung der in diesen Sälen aufgestellten Bilder aus der Kunstschule Perugia's über.

Baron von Rumohr war wohl der erste, der diese umbrische Schule folgendermaaßen charakterisirte (Italienische Forschungen II, 310): „Diese umbrischen Malerschulen hatten seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, vielleicht schon ungleich früher(?), durch Tiefe und Zartheit des Gefühls, durch eine wunderbare Vereinigung halbdeutlicher Reminiscenzen aus den Kunstübungen der ältesten Christen mit den Vorstellungen der neuern über ihre toskanischen, lombardischen und venezianischen Zeitgenossen, ungeachtet vieler technischen Unvollkommenheiten, einen geheimen Reiz voraus, dem, wie ich wahrzunehmen glaube, jedes Herz sich öffnet; obwohl ihre, an sich selbst schöne und lobenswerthe Stimmung, auf die Länge durch Einförmigkeit zu ermüden pflegt. Woher eben diesem engen Bezirke Italiens eine so ganz eigenthümliche Richtung gekommen sei, habe ich oben, dort freilich ohne zulängliche Beweise, aus der Einwirkung des Sienesers Taddeo di Bartolo auf den Bezirk von Perugia zu erklären versucht; eines Malers, welcher unter allen Umständen zuerst jene Richtung eingeschlagen hat.

„Indeß dürfte hier auch die Lage jener kleinen Ortschaften in Betracht kommen, welche den Hügel von Assisi, die geweihte Stätte des h. Franz, umkränzen und in so großer Nähe des Mittelpunktes seiner Stiftung bereitwilliger sein mußten, sich den Ansichten und der Stimmung hinzugeben, welche diesen Orden beherrschen und unläugbar mitgewirkt haben, die neuere Malerei ihrer Höhe entgegenzuführen(!). Es zeigte sich jene Richtung zunächst nicht in Perugia, wo um die

Mitte des Jahrhunderts ein äußerst mittelmäßiger Charaktermaler, Benedetto Bonfigli, im Besitze der Gunst war, sondern in dem kleinern Foligno, in den Arbeiten des Niccolò Alunno."

Aus dieser Auseinandersetzung des Barons von Rumohr ersehen wir also:

Erstens: daß in Perugia selbst um die Mitte des 15. Jahrhunderts der mittelmäßige Charaktermaler Benedetto Bonfigli in der Gunst des Publikums war, in dessen Bildern keine Spur jener ascetischen Seelenstimmung zu sehen ist, die wir später in den Gemälden des Perugino und auch des Pinturicchio wahrnehmen.

Zweitens: daß der erste umbrische Maler, in dessen Werken diese schöne Seelenstimmung sich offenbarte, Niccolò Alunno von Foligno war, und

Drittens: daß auf die Anregung dieser Stimmung theils der Sienese Taddeo di Bartolo, der im Anfange jenes Jahrhunderts in Perugia gewirkt hatte, theils aber auch die Nähe der geweihten Stätte des h. Franz von Assisi Einfluß gehabt haben dürften.

Das älteste bezeichnete Bild des Niccolò da Foligno soll die Jahreszahl 1458 haben [1]), das letzte ist vom Jahre 1499; wir können somit annehmen, daß er um's Jahr 1430 auf die Welt gekommen sei und also im Jahre 1450 etwa zwanzig Jahre zählte, als Benozzo Gozzoli, nachdem er im Jahre 1446—47 seinem Lehrer, dem Fra Angelico da Fiesole, in der Kapelle des Domes von Orvieto hülfreiche Hand geleistet, nach dem Städtchen Montefalco kam. Dort begann Gozzoli seine schönen, jugendfrischen Wandgemälde in der Kirche von S. Fortunato. Des Benozzo Wirksamkeit in Montefalco und in der Umgegend dürfte wohl bis zum Jahre 1455 gedauert haben. Von Montefalco scheint er sodann nach Perugia übergesiedelt zu sein, wo er unter andern Bildern auch die gute Altartafel

1) Mariotti, Lettere Perugine (Lett. V. p. 81).



vom Jahre 1456 gemalt haben dürfte, welche gegenwärtig in der städtischen Galerie von Perugia ihren Platz gefunden hat.

War also Niccolò da Foligno ein angehender Jüngling, als 1450 Benozzo nach Montefalco kam, so möchte es wohl nicht zu gewagt erscheinen, wenn wir annehmen, daß er als Schüler in die Werkstätte des Gozzoli eingetreten sei. Und in der That kann man bei Betrachtung der Malereien aus der Frühzeit des Alunno die Bemerkung nicht unterdrücken, daß in denselben überall Anklänge an Benozzo wahrzunehmen seien. Ich halte also dafür, daß dieser und kein anderer als der wahre Lehrer des Niccolò, unter dessen Leitung er sich zum Künstler ausgebildet habe, angesehen werden müße. Vor dem Orte Montefalco, am Wege, der zur Kirche von S. Fortunato führt, befindet sich die s. g. cappella della cancellata, welche mit Fresken ausgeschmückt ist, in denen nicht nur die Hand, sondern auch der Sinn des Alunno deutlich wahrzunehmen sind. In diesen Wandgemälden nun stellt der Folignate sich uns überall als von Gozzoli beeinflußt dar. Besuchen wir dann die nahe bei Foligno gelegene Kirche S. Maria in campis, so haben wir an den Malereien des Alunno in jener Kirche dieselbe Bemerkung zu machen; denn auch hier giebt er sich uns als Schüler und Nachahmer des Gozzoli zu erkennen[1]). Niccolò da Foligno verräth jedoch in seinen spätern Werken, sich selbst überlassen, stets die Uebertreibungssucht, die den

1) In der »Kreuzigung« z. B. ist der Engel im grünen Gewande ganz Gozzolisch, und in der «Verkündigung» an der Wand gegenüber ist der verkündende Engel geradezu dem Benozzo entnommen, oder, um mich richtiger auszudrücken, dem Fra Angelico, dem Gozzoli ihn entlehnt hatte. Faltenwurf, Handform und selbst der Ausdruck durchaus an Benozzo erinnernd. Sogar der goldene feingestreifte Nimbus ist sowohl der des Angelico und des Gozzoli, als auch der, den wir einige Jahre später auf den Bildern des Peruginers Fiorenzo di Lorenzo antreffen. Nach dem soeben Gesagten erscheint mir die durch Gozzoli

Bewohner eines kleinen Provinzialſtädtchens bezeichnet; er iſt nämlich karrikirt und oft ſogar grotesk, wie man ſich deſſen in ſeinen Altartafeln, die man nicht ſelten in den Galerien Roms antrifft, leicht überzeugen kann.

Wir kommen nun zur Localſchule von Perugia. Da man in neuerer Zeit, zumal in Deutſchland, durch die Schriften des geiſtvollen Kunſtforſchers von Rumohr dazu veranlaßt, dieſer Schule vor allen andern Malerſchulen Italiens eine Bedeutung gegeben hat, die mir überſchwenglich vorkommt, ſo möge man mir geſtatten, wenn auch nur ſehr flüchtig, wie eben Ort und Raum es mir gebieten, meine Meinung auch über dieſen Punkt auszuſprechen. Die Mittheilung derſelben iſt ja ebenſowenig wie dieſe Studien überhaupt für's große Kunſtpublikum beſtimmt, ſondern nur an jene wenigen jungen Fachgenoſſen gerichtet, welche an Selbſtforſchung Freude haben, und die es vorziehen, ihre Weisheit mehr aus den Werken der Meiſter ſelbſt als aus den Kunſtbüchern zu ſchöpfen. So, unter vier oder acht Augen, ſollt' ich meinen, darf man ſich gar manches mittheilen, was den Ohren der Schriftgelehrten und folglich der Menge, als Haereſie erſcheinen müßte.

Wir ſagen alſo, daß aus jener Periode der italieniſchen Kunſt, die man gemeiniglich die Giotteske zu nennen pflegt, weder die Stadt Perugia noch ihr Gebiet einen einzigen namhaften Meiſter aufzuweiſen hat. Die herrliche Kloſterkirche von Aſſiſi, von einem Deutſchen erbaut, wurde von Giotto und ſeinen Schülern, worunter man jedoch keinen Peruginer antrifft, ausgemalt. Ueberdies begegnen wir während des ganzen 14. Jahrhunderts ſowohl in der Stadt als auch im Umkreiſe von Perugia meiſt nur Malern aus der nahen Schule von Siena, wie einem Guido

---

vermittelte Einwirkung des B. Angelico auf dieſen Umbrer wahrſcheinlicher und einleuchtender als die des viel frühern Seneſen Taddeo di Bartolo.

da Siena, dem unbedeutenden Meo di Guido (1319), dem Luigi di Francesco Tinghi (1385), um's Jahr 1403 dem großen Taddeo di Bartolo von Siena und 1438 dessen Bruder und Schüler, Domenico di Bartolo [1]). Allein auch in der darauf folgenden Kunstepoche, nämlich in der wissenschaftlich-realistischen, wo im Toskanischen, vornehmlich durch die Bemühungen eines Paolo Uccello und dann eines Piero di Borgo S. Sepolcro die Grundlage zur Linienperspektive gelegt, und in den Werkstätten der florentinischen Goldarbeiter das Studium des menschlichen Körpers so herrlich gefördert wurde, hat Perugia keinen eigenen Vertreter aufzustellen und war daher genöthigt, etwa ums Jahr 1440 den Pier della Francesca und den Domenico Veneziano, also zwei fremde Meister, zu sich zu berufen.

Im Jahre 1446 finden wir zwar den Johannes de Boccatis, einen Maler aus dem nahen transapenninischen Bergstädtchen Camerino, in Perugia ansäßig, allein mit der Kunst dieses Mannes war es eben auch nicht weit her, wovon man sich an seinen in der Galerie von Perugia aufgestellten drei Bildern leicht überzeugen kann; und die Malereien dieses Boccati dürften, mit den gleichzeitigen des Veronesers Pisanello, der Gebrüder Antonio und Bartolommeo Vivarini oder gar des A. Mantegna, sowie der Florentiner B. Angelico, Masaccio oder Fra Filippo Lippi zusammengestellt, kaum der Beachtung würdig befunden werden.

Endlich in der Mitte des 15. Jahrhunderts ungefähr tauchen auch in Perugia einige Meister auf, nämlich Angelo di Baldassare und sein Sohn Lodovico di Angelo [2]); Benedetto di Bonfiglio (um 1425 geboren,

---

1) Von allen den hier genannten Meistern findet man Werke in der Stadtgalerie von Perugia, von einheimischen Malern aus jener Zeit dagegen nicht eine Spur, ein Beweis mehr, dafs dazumal der Kunsttrieb des Volkes von Perugia sich noch nicht entpuppt hatte.

2) Von diesem letztern sieht man im Dome von Perugia ein mit

1496 machte er fein Teftament) und Bartolommeo Caporale[1]).

Wir finden fomit in Perugia um die Mitte des 15. Jahrhunderts drei Malerfamilien, die in ihren Werkftätten, ungefähr wie die Bicci in Florenz, die Vivarini in Murano, die Badili in Verona u. f. f., alles beforgten, was zur Ausfchmückung eines Altars erforderlich war. Die erfte diefer Familien ift vertreten durch Bonfiglio und fpäter durch feinen Sohn Benedetto; die zweite durch Baldaffare, Angelo di Baldaffare und Lodovico di Angelo; die dritte endlich durch die Caporali.

In der Werkftätte der einen oder der andern der ebengenannten Malerfamilien mag nun Fiorenzo di Lorenzo die Anfangsgründe feiner Kunft erlernt haben. Uebrigens kommt wenig darauf an, zu wiffen, ob diefer oder jener fchwache Maler einem Lehrling den Pinfel in die Hand gelegt habe; als fein wirklicher Lehrer darf doch nur der angefehen werden, welcher ihn zuerft in die Geheimniffe feiner Kunft einweiht und ihm die geiftige Richtung giebt. Und diefen Dienft, fcheint mir, dürfte Fiorenzo keinem andern zu verdanken haben, als dem Benozzo Gozzoli. Zu diefer Anficht fcheint auch Baron von Rumohr hinzuneigen (Forfchungen II, 321). Fiorenzo ftarb im hohen Alter im Jahre 1520[2]); er muß zwifchen 1440 und 1445 geboren fein, da er im Jahre 1472 bereits Decemvir war (Mariotti, p. 31). Zu den liebenswürdigften Schöpfungen des Meifters zähle ich jene Reihenfolge von acht Bildern, in denen

dem Namen bezeichnetes Bild; vom erftern eine «Pietà» zwifchen den HH. Leonardus und Hieronymus, mit dem Jahre 1459, in der Kirche von S. Pietro ebendafelbft. Paffavant fchreibt dies letztere Bild dem Bonfigli zu, die Herren Cr. und Cav. geben es dem Lodovico di Angelo, alfo dem Sohne.

1) Von diefem Maler, dem Onkel des bekannten Ueberfetzers des Vitruvius, befitzt die Pfarrkirche von Caftiglione del Lago (Trafimenerfee) ein Werk.

2) Seine Wittwe heirathete noch im felben Jahre einen gewiffen Maler Giacomo von Città della Pieve, Schüler des Perugino.

er mit Lebendigkeit, Anmuth und reicher Phantaſie Epiſoden aus dem Leben des h. Bernardinus von Siena darſtellte. Eines dieſer Täfelchen trägt die Jahreszahl 1473. Dieſe Gemälde wurden von den Kunſtſchreibern dem ſchon in den fünfziger Jahren verſtorbenen Veroneſen Vittore Piſano, Piſanello genannt, zugemuthet [1]), und da noch heutzutage von manchem Kunſtfreunde nebſt dieſen acht Bildern auch die „Anbetung der Könige“, No. 39 in derſelben Galerie, dem Fiorenzo di Lorenzo abgeſprochen wird, ſo mögen meine jungen Freunde mir geſtatten, in aller Kürze ihnen die charakteriſtiſchen, äußern Merkmale anzudeuten, an denen ſich die Werke des Fiorenzo di Lorenzo leicht erkennen laſſen. Die Form des Ohres iſt bei ihm meiſt faunartig zugeſpitzt, der Daumen der Hand ſowie die große Zehe des Fußes faſt immer krampfhaft aufwärts gebogen, die Naſenſpitze etwas angeſchwollen, und die Lichter auf dem Naſenrücken ſtark betont; ſein Gefälte iſt geſchlängelt und die Lichter darauf ſcharf aufgeſetzt; auch bringt er auf den Aermeln, am Ellenbogengelenke, meiſt dichte Querfältchen an. Des Fiorenzo Zeichnung iſt immer kräftig und ſicher, doch giebt er nicht ſelten ſeinen Figuren einen allzulangen Oberleib. Die landſchaftlichen Gründe auf ſeinen Bildern erinnern an diejenigen des Gozzoli, ſie ſind ſchön aufgebaut und lieblich empfunden, durch Flüſſe und Städte belebt, und die Wolken in denſelben ſind ſehr charakteriſtiſch durch ihre ſcharf beleuchteten Umriſſe. Dieſe eigenthümlichen äußern Zeichen des Fiorenzo kann man in der Stadtgalerie von Perugia an mehr denn einem Dutzend Bildern beſtätigt finden, ſowie ebenfalls an der „Anbetung der Könige“, No. 39 [2]),

1) Von andern ſelbſt dem A. Mantegna; die Herren Cr. und Cav. (III, 151), welche den Fiorenzo als Schüler des Bonfigli betrachten, ſehen in dieſen Bildern (No. 209 bis 214 und 227, 228, 233 und 234) bald den Einfluſs des Bonfigli, bald den des Matteo da Siena, dann wieder den des Pier della Francesca und ſelbſt des Liberale von Verona.

2) Dies Gemälde wurde mannigfach beſprochen, von Vaſari als

auf welchem Bilde überdies der Typus des Chriftkindes ganz derfelbe ift, den wir in Polypticon (No. 13) derfelben Sammlung finden. Außerhalb des Weichbildes von Perugia begegnet man höchft felten einem Werke von Fiorenzo di Lorenzo [1]). In Deutfchland befitzt die Gemäldefammlung des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt ein fehr fchönes Werk von diefem Meifter, No. 15, ein kleines Bild der thronenden Jungfrau mit dem Kinde und Heiligen.

Zwifchen den Werken des Fiorenzo und denen aus der Frühzeit des Bernardino Betti, genannt il Pinturicchio, oder richtiger Pintoriccio und Pintoricchio, d. h. das Malerchen, finde ich nun eine fehr innige Verwandtfchaft [2]). Ein derartiges Werk befindet fich, falls ich mich nicht gänzlich täufche, im Saale I der Borghefe Galerie zu Rom, dafelbft dem Carlo Crivelli zugefchrieben. Das Bildchen ftellt den Gekreuzigten dar zwifchen den HH. Hieronymus und Chriftoph, mit landfchaftlichem Hintergrunde. Wie in manchem Bilde aus der Frühzeit des Pinturicchio ift auch hier die Carnation des h. Chriftoph ftark braun; auch erinnert der allzulange Leib des Gekreuzigten an den Lehrer Fiorenzo, wie ebenfalls der Typus des Chriftkindes.

Werk des Perugino befchriehen, wobei von Rumohr hemerkte, es müffe der Jugendzeit Pietro's angehören; die gegenwärtige Direktion der Galerie hezeichnet als Autor deffelhen den Domenico Ghirlandajo. Die Herren Cr. und Cav. jedoch fehen darin, wie mir fcheint, mit gröfserer Sachkenntnifs die Hand und den Geift des Fiorenzo di Lorenzo (III, 158).

1) In der «Anhetung der drei Könige» im Palazzo Pitti in Florenz, No. 341, glauhe ich mit Sicherheit die Mache des Fiorenzo zu erkennen. Dies für die Familie Vitelli aus Città di Caftello gemalte Bildchen wird in Florenz dem Pinturicchio zugefchriehen. Eine Studie zu dem knieenden Könige befindet fich, als Lor. di Credi hezeichnet, in den Uffizien, photogr. von Philpot No. 744.

2) Baron von Rumohr (II, 324) giebt dagegen dem Pinturicchio einen gepriefenen Niccolò Alunno aus Foligno zum Lehrer. Ich fehe aber gar keinen Grund, den Peruginer Pinturicchio nach Foligno zu fchicken, um dort das zu fuchen, was er zu Haufe aus erfter Hand viel heffer haben konnte.

Zudem finden wir fchon hier an dem gebogenen Zeigefinger des h. Chriftoph eine beim Pinturicchio fpäter conventionell gewordene Bewegung. — Nach der Rückkunft des Perugino von Florenz, um 1470, wurde Pinturicchio allerdings auch von diefem Meifter ftark beeinflußt [1]), fo daß in einer gewiffen Epoche Werke des Letztern dem Erftern zugefchrieben wurden.

In dem trefflichen, für den Meifter höchft charakteriftifchen Reliquiarium (132a) befitzt die Berliner Galerie ebenfalls ein Werk aus der Frühzeit des Meifters, von ihm wahrfcheinlich, ehe er nach Rom kam, gemalt. Auch das reizende Altarbild im Dome von Sanfeverino (Maria mit dem Kinde zwifchen zwei Engeln und dem Donator), von dem uns die Hiftoriographen der italienifchen Malerei ein Facsimile in ihrem Werke zum beften geben (III, 272), möchte ungefähr in diefe frühe Epoche Pinturicchio's zu fetzen fein.

Im Jahre 1479, alfo in feinem fünfundzwanzigften Jahre, kam Bernardino zum erften Male in die ewige Stadt und fcheint dort fogleich vom Cardinal della Rovere Aufträge erhalten zu haben (Vafari V, 268). Einige Jahre fpäter, um 1483, fchmückte Pinturicchio, ebenfalls im Auftrage des della Rovere, die erfte Kapelle rechts in S. Maria del Popolo in Rom mit Wandmalereien aus; und wohl nicht viele Jahre fpäter dürften feine fchönen, geift- und lebensvollen Fresken in der Bufalinikapelle in der Kirche von Ara coeli von ihm ausgeführt worden fein [2]). Auch in diefen Gemälden erinnert noch manches an Fiorenzo (z. B. die Einkleidung des h. Bernardinus), anderes wieder

1) Jenen baufchigen, ftatuarifch-fchwerfälligen Faltenwurf, den wir z. B. an der Gruppe des Verrocchio «Thomas und Chriftus» in Orfanmicchele zu Florenz wahrnehmen, fcheint Perugino von Florenz nach Perugia, um 1470 etwa, mitgebracht und unter andern auch feinem Schüler Pinturicchio übermacht zu haben.

2) Die Herren Cr. und Cav. fcheinen diefes Werk des Pinturicchio etwa ins Jahr 1496 zu fetzen, III, 267.

an Perugino, z. B. der Hintergrund mit dem Tempel in der Mitte auf dem die Ausſtellung der Leiche des h. Bernardinus darſtellendem Bilde. Herrlich iſt dann auf dem Mittelbilde die Landſchaft mit den ſteilen durchbrochenen Felſen, den Cypreſſen und Palmen. Pinturicchio zeigt ſich hier als ein Landſchaftsmaler erſten Ranges, wofür er auch damals in Rom allgemein muß gegolten haben, da ihm vom Papſte Innocenz VIII. der Auftrag zutheil wurde, einige Hallen im Vatican mit Landſchaften zu verzieren (Vaſari V, 268). Eben dieſe feine poetiſchen landſchaftlichen Hintergründe waren es, die mir zuerſt beim Anblick der zwei großen Wandgemälde der ſixtiniſchen Kapelle die Augen öffneten und den wahren Meiſter derſelben erkennen ließen. Dieſe zwei berühmten Fresken, in den Jahren 1480—1482 gemalt, und zwar unter den Aufpicien ſeines ältern Freundes und ehemaligen Lehrers P. Perugino, ſtellen: das eine die „Taufe Chriſti" dar, das andere gegenüber, auf der einen Seite Moſes, der vom Engel den Befehl erhält, den eigenen Sohn beſchneiden zu laſſen, auf der andern Zipporah, welche durch eine ihrer Frauen den Befehl des Engels ausführen läßt; im Hintergrunde ſind andere Epiſoden aus der Reiſe des Moſes dargeſtellt. Die erſte dieſer Fresken, d. h. die Taufe Chriſti, wurde ſeit Vaſari von allen Kunſtſchriftſtellern dem P. Perugino zugeſchrieben, die „Reiſe Moſis" dagegen ſeit Jahrhunderten dem Luca Signorelli (Siehe Manni's Biographie des Luca Signorelli in der Raccolta milanese di vari opuscoli, Vol. l, ſ. 29 u. ſ.). Kunſtverſtändigere Schriftſteller neuerer Zeiten, zu denen auch der geiſtvollſte unter ihnen, Jacob Burckhardt aus Baſel, gezählt werden muß, haben dieſe Freske dem Signorelli mit Recht abgeſprochen und ſie dem P. Perugino vindicirt. Zuletzt gingen die Herren Cr. und Cav. noch einen Schritt weiter, indem ſie in beiden Gemälden, ſowohl in dieſem als in der „Taufe Chriſti", außer der Hand des Perugino, auch noch die des Don Bartolommeo della Gatta,

und, was mir zur größern Genugthuung gereicht, selbst die des Pinturicchio gewahrten, welch' letztern Meister die Historiographen übrigens, auch hierin leider den andern Fachgenossen folgend, bloß als einen untergeordneten Gehülfen des Perugino ansehen und gelten lassen wollen (III, 178, 179 und 183 [1]).

Vasari erzählt uns im Leben des P. Perugino auf eine etwas verworrene Weise, dieser Maler hätte in der Sixtinischen Kapelle folgende Malereien ausgeführt: Die „Verleihung der Schlüssel", und zwar gemeinschaftlich mit Don Bartolommeo della Gatta; die „Geburt" und die „Taufe Christi"; die „Findung Mosis" und als Mittelbild die „Himmelfahrt der Maria", auf welch letzterem Gemälde er das Bildniß des Papstes Sixtus IV. angebracht habe. Drei von diesen Fresken, nämlich die Geburt Christi, die Findung Mosis und das große Mittelbild mit der Himmelfahrt der Maria, mußten später dem jüngsten Gericht von Michelangelo Platz machen. Es blieben uns also von den vom Vasari dem Perugino zugeschriebenen fünf Bildern in dieser Kapelle nur die „Verleihung der Schlüssel" und die „Taufe Christi". Von dem andern Freskobilde, das die „Reise Mosis" darstellt, und welches von der neuern Forschung ebenfalls als Werk des Perugino bestimmt wurde, sagt Vasari kein Wort.

Bevor wir nun diese zwei Fresken einer nähern Be-

---

1) Das einzige Werk des Perugino, das in der Cappella Sistina, meiner Ansicht nach, noch stehen blieb, ist die «Verleihung der Schlüssel», und in diesem herrlichen, wahrhaft reifen Bilde ist's mir unmöglich, eine fremde Hand wahrzunehmen. Die Cooperation des Don Bartolommeo della Gatta, hat sie wirklich statt gehabt, könnte daher möglicherweise am einen oder andern der zu Grunde gegangenen Wandgemälde des Perugino stattgefunden haben. In der Freske seines Lehrers Signorelli: «Moses, der sein Testament den Israeliten vorliest und ihnen sodann den Segen ertheilt», dürfte dagegen, wie mir scheint, Don Bartolommeo grofsen Antheil gehabt haben. Vasari hat höchst wahrscheinlich den Signorelli mit dem Perugino verwechselt.

trachtung unterziehen, muß bemerkt werden, daß ſie, weil in unmittelbarer Nähe des Altars, auch mehr als alle andern Gemälde dieſer Kapelle der ſchädlichen Wirkung des Weihrauchs ausgeſetzt waren und ſomit auch am empfindlichſten gelitten haben. Deshalb mußten dieſelben wiederholt der Reinigung und der Reſtauration unterſtellt werden, ſo daß man in ihrem gegenwärtigen Zuſtande von der urſprünglichen Farbe gar wenig noch zu ſehen bekommt. In den beiden Bildern leidet die Compoſition an Ueberfüllung — einem Fehler, in den Pinturicchio ſehr oft, Perugino faſt nie fällt. Betrachten wir nun vorerſt den landſchaftlichen Hintergrund in beiden Gemälden, ſo müſſen wir uns doch ſogleich geſtehen, daß dieſe durchbrochenen Felsmaſſen, dieſe Cypreſſen und Palmen, dieſer ſchöngeformte Thalkeſſel, ſelbſt der kleinere Vögel verfolgende Falke in der Luft[1]) doch eher an die Landſchaften des Pinturicchio denn an die des Perugino erinnern. Im Bilde der „Reiſe Moſis“ iſt der Engel in der Mitte eine ganz im Sinne des Pinturicchio bewegte Figur, ſind die Kinder (wiewohl die Herren Cr. und Cav. in demſelben die Hand des Bartolommeo della Gatta ganz deutlich erkennen wollen, III, 178) durchaus den andern Kindern des Pinturicchio ähnlich, z. B. denen in der Kapelle des h. Bernardinus in Ara Coeli[2]), und

1) Daſſelbe Motiv wurde von Pinturicchio unter anderm auch in zweien ſeiner Fresken der Libreria des Domes von Siena nämlich in dem Fresko, wo Pius in Ancona den Kreuzzug gegen den Türken predigt, und in jenem, wo Aeneas Silvius vom Kaiſer mit dem Lorbeerkranze bekränzt wird, in der «Anbetung der Könige», vom Jahre 1513, im Hauſe Borromeo zu Mailand, und in einigen Bildern des «Appartamento Borgia» wiederholt.

2) Selbſt den von Pinturicchio zwanzig Jahre ſpäter in der Libreria zu Siena gemalten Kindern ſehen dieſe ganz gleich, z. B. in der Freske, wo Papſt Pius II. den Segen ertheilt, und in jener wo Kaiſer Friedrich III. dem vor ihm knieenden Aeneas Silvius den Lorbeerkranz auffetzt. Auch die Putti in der Sala della Virtù des Appartamento Borgia ſind faſt die nämlichen.

ftechen von den unfchönen Kindern des Perugino mit ihrem runden, fchlauchartig geformten Bauche fehr vortheilhaft ab. Auch hat die vor der Zipporah knieende Frau, welche eben daran ift, mit einem Steine die Operation am Kinde zu vollführen, den Charakter des Pinturicchio fo fcharf ausgeprägt, fowohl in ihrem Gefichtstypus als in ihren Körperformen, erinnert der fchöne Manneskopf mit fchwarzem Haare und rother Mütze in ihrer Nähe ebenfalls fo fehr an diefen Meifter und nicht an Perugino, daß es mich in Wahrheit höchlich wundert, der erfte gewefen zu fein, dem beim Anblicke diefes Bildes nicht Perugino fondern fogleich Pinturicchio in den Sinn kam.

Befchauen wir uns nun genauer das gegenüberftehende Bild, die „Taufe Chrifti", fo müffen wir hier vor allem den zwei alten bärtigen Köpfen auf der äußerften Rechten des Bildes unfere Aufmerkfamkeit zuwenden; beide fprechen laut für Pinturicchio. Ebenfo haben die Engel und der Jüngling im Kleide von Goldbrokat daneben durchaus den Typus des Bernardino Betti und nicht den des Vannucci, von den nackten, langbeinigen Jünglingsgeftalten im Mittelgrunde gar nicht zu reden. Die Köpfe in diefem Bilde find zwar alle geiftreich und lebendig, wir vermiffen in denfelben jedoch jene feinere und tiefere Auffaffung und Behandlung, die in den Köpfen auf dem Peruginifchen Gemälde „die Verleihung der Schlüffel" uns mit Bewunderung erfüllen.

In meinen Augen alfo find die beiden eben befprochenen Wandgemälde, die „Taufe Chrifti" und die „Reife Mofis", Werke des Pinturicchio und nicht des Perugino, wiewohl ich gerne zugebe, daß auch zu diefen Bildern, wie auch zu andern, der jüngere Meifter, wie dies ja auch beim jungen Raffael der Fall war, nicht felten der Handzeichnungen feines Freundes und Lehrers Perugino fich bediente und daher diefe oder jene Peruginifche Figur in diefen Gemälden angebracht

haben dürfte [1]). — Die Compofition und die malerifche Ausführung jedoch gehören, meiner Anficht nach, unbedingt ihm, dem verachteten Pinturicchio an, und keinem andern.

Vafari, fei es aus Leichtfertigkeit, fei es vielleicht auch in der Abficht, den Perugino, der ja in Toskana fich ausgebildet hatte, in helleres Licht zu ftellen, behandelt den Pinturicchio mit der fchreiendften Ungerechtigkeit und Parteilichkeit. Von diefen feinen zwei Wandgemälden in der Sixtina giebt er das eine dem Pietro, über das andere beobachtet er völliges Stillfchweigen. Und während er es dem Botticelli und andern Zeitgenoffen gar nicht übel anrechnet, daß fie in ihren Malereien, weil's damals Brauch war, des Goldes fich reichlich bedienen, um ihren Bildern dadurch mehr Glanz zu verleihen, findet er bei Pinturicchio diefe Angewöhnung dumm und von ihm nur in der Abficht befolgt, damit den Beifall der un-

1) So fcheint z. B. in der «Taufe Chrifti» Pinturicchio fowohl die Figur des Täufers als jene des Erlöfers jener Federzeichnung des Perugino entlehnt zu haben, die fich in der Sammlung des Louvre befindet, und die im Braun'fchen Kataloge die Nummer 297 führt. Man ftelle nun diefe Federzeichnung Pietro's neben die Federzeichnungen der venezianifchen Sammlung, und man wird, hoffe ich, nicht zögern, den Unterfchied, der nicht nur in den Formen, fondern auch in der Strichführung zwifchen der einen und den andern Zeichnungen befteht, anzuerkennen. Uebrigens hat Pinturicchio im Gemälde manche Modificationen eingeführt. So ift, um einige davon hier anzuführen, das Tuch um die Lenden Chrifti im Gemälde ganz anders gelegt, als in der Zeichnung, und ebenfo ift die Lage der Haare im gemalten Chriftus verfchieden von der im gezeichneten. Stellung und Ausdruck des Kopfes des Täufers, fowie die Bewegung feines rechten Armes, die Lage des Mantels auf dem linken Arme, die Stellung feines linken Fufses u. a. m. weichen im Gemälde, nach meiner Anficht, vortheilhaft von der Zeichnung ab. Man könnte fomit annehmen, Pietro habe feine Federzeichnung als Studie zu einem feiner frühern Bilder gemacht und diefelbe dann feinem Freunde und ehemaligen Schüler Pinturicchio zu feinem Wandgemälde in der Sixtina überlaffen. Zu jenen Zeiten war ja unter den Zunftgenoffen das gegenfeitige Geben und Nehmen allgemeiner Gebrauch.

wiffenden Menge fich zu erwerben. Zu feinen Fresken in der Libreria des Domes von Siena läßt er fodann den fünfzigjährigen, erprobten Meifter Pinturicchio fich vom zwanzigjährigen Raffael die Skizzen und fogar die Cartons machen u. f. w. (Vafari V, 265). Diefes herbe Urtheil des Aretiners wird nun während mehr als drei Jahrhunderten von der langen, immer anwachfenden und unabfehbaren Proceffion der Kunftforfcher litaneimäßig wiederholt[1]). Ich will damit den Pinturicchio keineswegs in Allem freifprechen; ich weiß gar wohl, daß die Gewinnfucht auch ihn manchmal liederlich und gewiffenlos machte, allein war dies nicht auch bei Pietro Perugino und bei andern berühmten Malern der Fall? Meine Abficht bei diefer langen, leider viel zu langen Auseinanderfetzung konnte nur die fein, dem verkannten Künftler, der in feiner Jugend ja fo Schönes gefchaffen, wo möglich in jene Ehrenftelle wieder einzufetzen, die er bei feinen Lebzeiten eingenommen[2]), indem ich fein beftes Eigenthum, deffen er durch Ungunft und durch die Verblendung der Nachwelt beraubt wurde, ihm wieder zuzuftellen trachtete. Denn nicht zufrieden, feine Werke in Rom theils dem Signorelli, theils dem Perugino zuzufchreiben, werden noch heutigen Tages feine Handzeichnungen in Venedig, in Florenz, in Paris und in Wien von Alt und Jung als bewundernswürdige Ergüffe des göttlichen Raffael in den Himmel erhoben und allenthalben von den Kunfthiftorikern als Mufter des feinften und erhabenften Kunftftiles bezeichnet.

Zur warnenden Belehrung meiner jungen Landsleute,

1) Allein Rumohr, der, wenn ihn gerade die Luft anwandelte, unabhängiger und vorurtheisfreier als Andere forfchte, dürfte hier in gewiffer Beziehung als Ausnahme bezeichnet werden. Siehe II, 330—333, was er über den Pinturicchio fagt.

2) Im Jahre 1501 wurde Pinturicchio an die Stelle des Pietro Perugino zum Decemvir von Perugia erwählt, ein Beweis mehr, dafs er in feiner Vaterftadt grofses Anfehen genofs.

die ſich der Kunſtforſchung widmen, will ich ihnen hier in aller Kürze den Hergang erzählen, wie dieſen Federzeichnungen in der venezianiſchen Akademie die hohe Ehre zu Theil ward, als Werke aus der Frühzeit Raffael's die Bewunderung der civiliſirten Welt zu gewinnen.

Der vor etwa einem halben Jahrhundert verſtorbene geiſtreiche Maler Giuſeppe Boſſi, Profeſſor an der Breraakademie von Mailand, ſchrieb eines Tages in ſein Notizbuch folgendes Erlebniß: „Geſtern darf ich wohl ſagen, einen Gruß von der Glücksgöttin erhalten zu haben [1]).

---

1) Jeri posso dire d'avere avuto un saluto della Fortuna. Da tanto tempo io aveva impegnato Giocondo Albertolli a farmi noti certi disegni posseduti da . . . . . parmigiana. Ma questa era malata, o egli era impedito . . . . . Finalmente jeri sono avvisato, che, se mi fossi recato dall' Albertolli, avrei visto i disegni tanto desiderati. Ci vado e trovo il pittore Mazzola con lui, incaricati entrambi di conchiudere meco la vendita di questi disegni, che mi mostrano un piccolo fascio di 53 carte, alte circa un palmo e larghe meno. Jo li conosco, ma li scorro impazientemente ecc. ecc., e fù mandato ad offrirne alla proprietaria cento scudi di Milano, ed essa ne fù contentissima. Sono tornato a casa col mio tesoretto, e scorrendo attentamente queste carte, non solo mi confermo nella opinione che alcune di esse erano disegnate dalla divina mano di Raffaelo, ma le riconosco tutte di una egualissima misura, come quelle che facevano insieme un libro, e t u t t e d i m a n o s u a, eccetto tre o quattro sporcate da mano posteriore — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Questo libretto logorato per essere stato portato lungamente alla cintola o nelle tasche, contiene un pò di tutto e giunge, a mio parere, fino al 1505, cioè un' anno dopo l'opera di Città di Castello, che è ora nella Galleria Reale di Brera. Deve essere stato cominciato molto prima, ed è bello l'osservarvi degli studi sopra opere del Perugino, del Pollajuolo, di Leonardo, e d'altri. Vi sono poi donne e putti mirabili, figure panneggiate, teste di vecchi, accademie ecc., — cose tutte che spirano quel garbo, quell'amore, quel non so che che penetra nell'animo, che appartiene quasi e s c l u s i v a m e n t e a quest' angelo della pittura, che non ci dà peso alcuno al pensiero ed alla mente, e che solo vi fa dolcemente godere ecc. — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — — —

Ho scorso nuovamente il mirabile libretto di Raffaello, e scorrendolo

Schon feit geraumer Zeit hatte ich dem Giocondo Albertolli das Verfprechen abgenommen, mir gewiffe Zeichnungen zu zeigen, welche im Befitze einer Dame aus Parma fich befanden. Endlich kam der erfehnte Tag, und ich finde außer dem Albertolli noch den Maler Mazzola, beide von der Dame beauftragt, den Kauf der bewußten Zeichnungen, die fie mir vorweifen, abzufchließen. Es war ein Bund von 53 Blättern, die etwa eine Spanne in der Höhe und etwas weniger in der Breite maaßen. Ich erkenne fogleich die Hand, befehe mir aber die Blätter in aller Flüchtigkeit — — — — und biete zuletzt hundert mailändifche Thaler dafür an (etwa 400 Franken), womit die Befitzerin fich fehr zufrieden erklärte. Mit meinem kleinen Schatze nach Haufe zurückgekehrt, und nachdem ich aufmerkfam diefe Blätter mir angefehen hatte, komme ich zur Ueberzeugung, daß nicht nur etliche von der göttlichen Hand Raffael's gezeichnet feien, fondern daß alle das nämliche Format haben und daher zufammen ein Büchlein gebildet haben müffen, und daß alle (folglich) feiner Hand angehören, mit Ausnahme von etwa drei oder vier unter denfelben, u. f. w. — — — —
— — — — — — — — — — — — —

„Diefes Büchlein, welches lange Zeit fei's am Gurte fei's in der Tafche herumgefchleppt ward und daher etwas abgenutzt und befchädigt ift, enthält von allem Etwas und gelangt, meiner Meinung nach, bis zum Jahr 1505, d. h. ein Jahr nach der Vollendung des Bildes für Città di

parmi sequir l'autore ne suoi studj. Vi sono molte figure infine che gli hauno servito pei cartoni che fece pel Pinturicchio in Siena.

Vi si vede uno studio delle Grazie di marmo antiche che fino da quel tempo furono poste in quella famosa sagrestia. Vi sono studj di teste pel quadro dello Sposalizio — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

(Siehe Memorie inedite di Giuseppe Bossi, pubblicate nell' Archivio storico Lombardo, Anno V, fascicolo II, 30 Giugno, 1878).

Castello (des „Sposalizio"), welches gegenwärtig in der k. Galerie der Brera sich befindet. Es dürfte jedoch viel früher begonnen sein, und es ist interessant, die Studien darin zu beobachten, die er nach Perugino, dem Pollajuolo, Lionardo und andern gemacht. Man sieht da Weiber und Kinder von bewundernswürdiger Schönheit, Faltenstudien, Aktstücke, Köpfe von Alten u. s. w., alles Dinge, die jene Grazie, jene Liebe, ein gewisses Etwas, was sich mit Worten nicht ausdrücken läßt, athmen, das in unsre Seele dringt und das fast ausschließlich nur diesem Engel der Malerkunst angehört, der da unsern Geist nie ermüdet und der nur süßen Genuß uns verschafft." —

— — — — — — — — — — — — —

„Ich habe neuerdings das bewundernswürdige Büchlein Raffael's durchblättert, und es war mir als ob ich ihm in seinen Studien folgte. Es sind am Ende viele Figuren darin, die ihm zu den Cartons gedient haben, welche er für den Pinturicchio in Siena machte.

„Auch sieht man eine Studie nach der antiken Marmorgruppe der Grazien, die also schon zu jener Zeit in jener berühmten Sacristei aufgestellt war. Wir finden da ebenfalls Studien für das Bild der „Vermählung Mariae" (in der Brera)."

Dies letztere und dies nicht allein war eben eine optische Täuschung des sanguinischen Besitzers der s. g. Handzeichnungen Raffael's.

Seit dem Ausspruche Bossi's galten und gelten nun die Federzeichnungen in Venedig für Werke Raffael's. Die ganze und an trefflichen Handzeichnungen von Lionardo, von Cesare da Sesto, von Luini, Gaudenzio Ferrari, von Giambellino und andern Meistern reiche Sammlung Bossi's wurde nach dem Tode desselben auf Cicognara's Antrieb von der österreichischen Landesregierung für die Akademie von Venedig erworben. Graf Leopold Cicognara durfte sich wohl mit Recht rühmen, diese in ihrer Art

herrliche Sammlung des Boſſi ſeinem Lande erhalten und Venedig damit bereichert zu haben [1]).

Wir haben hier alſo zwei bekannte Kenner von Handzeichnungen, die Italiener Boſſi und Cicognara, welche die Federzeichnungen in Venedig unbedingt dem göttlichen Raffael zumuthen.

Endlich geſellte ſich ihnen ein dritter berühmter Kunſtkenner und zudem ſpecieller Raffaelliſt, der weltbekannte Paſſavant, zu, der in ſeinem Werke „Raffael d'Urbin etc.“ (franzöſiſche Ueberſetzung aus dem deutſchen Original) dieſe Zeichnungen eine nach der andern beſchreibt und beſpricht.

Die vierte Autorität, welche zuletzt umſtändlich und der Reihe nach die venezianiſchen ſ. g. Raffaelzeichnungen einer kritiſchen und äſthetiſchen Beurtheilung unterwarf, war der Marcheſe Pietro Selvatico Eſtenſe von Padua, in ſeinem im Jahre 1854 erſchienenen Catalogo delle opere d'arte contenute nella Sala delle sedute dell' J. R. Accademia di Venezia.

Das Urtheil dieſer vier Raffaelautoritäten genügte, wie ſich das leicht denken läßt, den Ruf der Handzeichnungen Raffael's in Venedig für alle Zeiten feſtzuſtellen und zu ſichern.

Es dürfte daher gar manchem meiner Leſer als eine frevelhafte Verwegenheit erſcheinen, daß ich unbekannter Sohn einer unwirthlichen Steppe mir herausnehme, gegen

---

1) In einem Briefe vom 27. Mai 1827 ſchreibt Cicognara an ſeinen Freund, den kürzlich verſtorbenen Marcheſe Gino Capponi von Florenz: «e quando mori il pittore Bossi in Milano, ebbi cura che la squisita collezione dei disegni originali di tutte le antiche scuole venisse posta in sicuro dall' emigrar dall' Italia, e tutta la acquistai per questa Accademia di Venezia; ove primeggiano tra molte preziosità 70 disegni originali di Leonardo (nach meiner Anſicht nur 17) e 100 di Raffaello!!»

Nach meinem Dafürhalten enthält die Sammlung nur zwei Zeichnungen von Raffael, wie wir ſpäter ſehen werden. (Siehe «Marco Tabarrini, Memorie di Gino Capponi, p. 205).

das Urtheil folch' anerkannter Autoritäten zu proteftiren, und mir fogar zumuthe, im Stande zu fein, die Unrichtigkeit jener Attribution vorurtheilsfreien Kunftfreunden begreiflich zu machen.

Die ganze Reihenfolge der f. g. Raffaelifchen Handzeichnungen in der Akademie von Venedig ift von Paffavant (II, 407 bis 416) einzeln angeführt, befchrieben und beurtheilt; deßgleichen von Marchefe Pietro Selvatico in feinem Catalog. Antonio Perini in Venedig hat zudem faft alle Blätter photographirt und mit progreffiven Nummern bezeichnet. Bei Befprechung etlicher diefer Zeichnungen werde ich alfo auch auf die betreffenden Nummern der Photographie verweifen, damit diejenigen unter meinen Lefern, die an derlei Unterfuchungen Antheil nehmen und fich wirklich von der Sache zu überzeugen gewillt wären, fich diefelben verfchaffen können. Der Preis jedes Perinifchen Blattes beträgt nur 50 Centimes [1]).

1. Als die frühefte diefer Federzeichnungen fehe ich die an, auf der ein alter Mann in knieender Stellung mit gefalteten Händen dargeftellt ift. [No. 72 bei Paffavant, der dabei bemerkt: wahrfcheinlich nach einem ältern Bilde; Selvatico, Rahmen 27,5, — „fchöner Kopf, das Gefälte fehr gut bezeichnet.“ Perini, No. 65].

Die Form des Ohres noch an Fiorenzo di Lorenzo,

1) Um den Abftand zwifchen diefen f. g. Raffaellifchen Federzeichnungen in Venedig und den echten Federfkizzen Raffael's aus feiner Frühzeit leichter zu erkennen, will ich einige folcher Zeichnungen aus der Peruginifchen Epoche Raffael's hier bezeichnen, damit diefe zum Vergleiche mit jenen den Kunftbefliffenen dienen können:

a) Madonna mit dem Kinde. Oxfordfammlung. Im Braun'fchen Kataloge No. 10.
b) Frauenkopf und Hand. Britifh Mufeum. Im Braun'fchen Kataloge No. 70.
c) Vorftellung im Tempel. Oxfordfammlung. Im Braun'fchen Kataloge No. 5.
d) Die «Verkündigung». Louvrefammlung. Im Braun'fchen Kataloge No. 266.

den ersten Lehrer des Pinturicchio, erinnernd, faunartig zugespitzt, das Ohrläppchen kaum noch vom Ohre getrennt. Die Hände sorgfältig nach der Natur gezeichnet.

2. Der h. Andreas [No. 13 bei Passavant; bei Selvatico Rahmen 16,1, — „Zeichnung von großer Meisterschaft in der Form, und die an Pinturicchio's Stil erinnert." Perini No. 44]. Die rechte Hand des Apostels gemahnt noch an Meister Fiorenzo, das Ohrläppchen schon stark getrennt und von jener runden, etwas schweren Form, die für Pinturicchio's Ohr charakteristisch wird. Sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung — aus der Frühzeit des Meisters. Von der Art und Weise Raffael's oder auch Perugino's keine Spur.

3. Junge Frau in knieender Stellung mit gefalteten Händen. [Passavant No. 8, „in der Manier des Perugino." Selvatico, Rahmen 23,7, „von höchster Feinheit, ist eine Studie zur Figur der h. Jungfrau in dem berühmten Bilde des Perugino in S. Francesco zu Perugia." Perini, No. 7].

Diese ausgezeichnet schöne Zeichnung ist, meiner Ansicht nach, die ausgeführte Studie zur h. Jungfrau im „Praesepium mit dem h. Hieronymus", in dem Altarbilde der ersten Kapelle rechts in S. Maria del Popolo in Rom. Pinturicchio malte dies Bild nebst dem Freskencyklus im Auftrage seines Patrons, des Cardinals della Rovere, um's Jahr 1483. Wir haben hier schon denselben Typus der Hand mit den langen, knöchernen Fingern, den wir in der schönen Madonna im herrlichen Bilde Pinturicchio's in der städtischen Galerie von Perugia wiederfinden[1]).

---

1) Vom Pinturicchio im Jahre 1495 gemalt. (Siehe auch Rumohr, a. a. O. II, 331). — Aus der Kirche S. Anna in die Galerie gebracht. (No. 30.) Oben eine »Pietà«; der Engel zur Linken erinnert gar sehr an jenen Engel des Fiorenzo di Lorenzo, den wir zur Rechten der Maria erblicken in seinem Bilde No. 29 ebendaselbst.

Ihm eigenthümlich ſind ebenfalls die ſpitzen ſcharfen Federſtriche; charakteriſtiſch für ihn ſind die ſtufenartig gelegten Falten auf beiden Seiten des Mantels.

4. Ein ſtehender Löwe [Paſſavant, No. 40, „Schülerarbeit;“ Selvatico, Rahmen 26,12, „hat wenig Werth.“ Perini, No. 55].

Dieſer ſehr kindiſche Löwe mit dem allzulangen Leib iſt die Studie zu dem Löwen, den Pinturicchio mit geänderter Kopfſtellung neben den h. Hieronymus ſtellte, in einer Seitenlünette in der obgenannten erſten Kapelle von S. Maria del Popolo (um 1483).

5. Die ſtehende Figur eines Jünglings mit langen Haaren, die Rechte auf der Bruſt. Quadratirte Federzeichnung. [Paſſavant, No. 4. „Scheint der Apoſtel Johannes zu ſein;“ Selvatico, Rahmen 23,8. „Studie des Apoſtels Johannes am Fuße des Kreuzes. Sehr elegante und ausdrucksvolle Figur, in der die Einfachheit höchſtens durch eine allzu übertriebene Nachahmung des unſchönen Faltenwurfs in der Weiſe des Perugino beeinträchtigt wird.“ Perini No. 8].

Dieſe feine, edle Jünglingsgeſtalt iſt wahrſcheinlich nichts anderes als die vom Pinturicchio im Auftrag ſeines Lehrers Perugino, nach einer flüchtigen Zeichnung des letztern, ausgeführte Studie zum Apoſtel Johannes in der Freske des Perugino „die Verleihung der Schlüſſel.“ Dieſe Federzeichnung mit den fleißig ausgeführten Falten des Mantels iſt quadratirt und ſcheint alſo beſtimmt geweſen zu ſein, auf den Carton in größern Verhältniſſen übertragen zu werden. Man vergleiche dieſe Zeichnung des Pinturicchio mit der gemalten Figur des Perugino, und man wird die Verſchiedenheit der Auffaſſung und der Empfindungsweiſe der beiden Meiſter alsbald wahrnehmen

6. Eine ſtehende männliche Figur mit langen Haaren, vom Rücken geſehen. [Paſſavant, No. 7 „eine ähnliche Figur, in umgekehrter Wendung, findet man in den Fresken der Libreria in Siena.“ Selvatico, Rahmen 23,9

„schöne Bewegung, vorzüglich in der Zeichnung, ausgezeichnete Falten.“ Perini, No. 9].

Diese quadratirte Zeichnung stellt den Apostel dar, der in dem Fresco „der Verleihung der Schlüssel“ hinter dem Apostel Johannes steht. Von ihr gilt dasselbe, was ich bei der vorhergehenden bemerkt habe. Diese Figur, hier mit einem Turban auf dem Kopfe, benutzte Pinturicchio für seine Freske „Mosis Reise“ im Mittelgrunde.

7. Zwei stehende männliche Figuren mit langen Haaren, von denen die auf der rechten Seite mit der rechten Hand auf etwas zu deuten scheint. Quadratirte Federzeichnung. [Passavant, No. 1 „eine Kopie von dieser Zeichnung von Timoteo Viti(!!) befindet sich zu Paris in der Sammlung von Handzeichnungen des Herrn Reiset. — Selvatico, Rahmen 24,5, „correkt in der Zeichnung, aber hart und symmetrisch in der Art des Perugino.“ Perini, No. 21].

Auch diese quadratirte Federzeichnung ist eine vom Pinturicchio vorbereitete Zeichnung für den Carton zum Wandgemälde „die Verleihung der Schlüssel“ des Perugino. Von diesen zwei Figuren hat jedoch Pietro die zur Linken weggelassen und den Raum, den diese im Frescobilde eingenommen hätte, durch zwei Porträts, das eine nur Brustbild, das andere in ganzer Figur, ausgefüllt. Die drei ebengenannten Figuren stehen im Wandgemälde auf der äußersten Linken des Beschauers [1]). Schon dieser Umstand schließt, wie ich glaube, die behauptete Cooperation des Don Bartolommeo della Gatta in dieser Freske des Perugino aus. — Die Composition derselben gehört ganz und gar dem Perugino an, die Ausführung des Faltenwurfs in kleinern Verhältnissen wurde vom Perugino seinem Freunde und ehemaligen Schüler Pinturicchio über-

1) Im Hintergrunde des Gemäldes hat der eben an Gedanken nicht überaus reiche Perugino alle zwei Figuren der Federzeichnung wieder benutzt.

laſſen; die Cartons aber und das Wandgemälde ſelbſt wurden ausſchließlich von der Hand Pietro's ausgeführt.

8. Eine Frau, knieend mit vorwärts geſtreckten Armen; im Profil. [Paſſavant, No. 42, „ſcheint eine h. Jungfrau zu ſein, im Begriffe, den Schleier vom Jeſuskinde abzuheben.“ Selvatico, Rahmen 14,2, „der Erzengel Raffael im Begriffe, die Lilie der Jungfrau darzureichen; ausgezeichnet ſchöne Zeichnung, in der die ganze Anmuth und Correktheit des Urbinaten erglänzen.“ Perini, No. 18].

Dieſe Federzeichnung iſt die Studie zu der an Moſis Söhnlein die Operation vollziehenden knieenden Frau in der Freske „Moſis Reiſe.“

Wären nun dieſe venezianiſchen ſogenannten Raffaelzeichnungen wirklich von Raffael, ſo müßte er demnach dieſe Figur, wie noch mehrere andere der Sammlung, um's Jahr 1481 und ſomit zwei Jahre vor ſeiner Geburt gezeichnet haben. Auf einem andern Blatte finden wir die Gewandſtudie zur Figur der Zipporah. Selvatico, Rahmen 23,10, bemerkt dazu, „die Falten ſind gut und mit vielem Verſtändniß gelegt, verrathen jedoch zu ſehr die Weiſe des Perugino.“ Perini, No. 10.

9. Sitzende Frau mit gefalteten Händen und aufwärtsgerichtetem Blicke; im Profil. [Paſſavant, No. 2. — Selvatico, Rahmen 14,3, „die Magdalena am Calvarienberg; von etwas trockenem, jedoch reinem Stile, die richtige Faltenlage beweiſt, daß Raffael in dieſer Zeichnung ſich ſchon ſeiner zweiten Manier nähert.“ Perini, No. 19].

Es iſt dies die Studie, die Pinturicchio zu der ſitzenden Frau benutzt hat, welche in der „Taufe Chriſti“ mit einem Kinde zur Rechten und einem andern, auf ihren Knieen aufrechtſtehenden, der Predigt Chriſti zuhört. (Im Mittelgrund, links vom Beſchauer).

9. Ein nackter Jüngling mit ausgeſtrecktem linken Arme. [Paſſavant, No. 22, „in der Haltung des jungen Königs in der „Anbetung der Könige.“ Selvatico, Rah-

men 23,16. „Schwache Zeichnung, fcheint von einer Figur des Signorelli im Dome von Orvieto kopirt zu fein.“

Diefe Naturftudie diente dem Pinturicchio zu zweien der nackten Figuren, welche wir in der „Taufe Chrifti“ links hinter Chriftus fehen.

9b. Arabeske zu Pilafterverzierung. Leicht mit der Feder hingeworfen. Selvatico, Rahmen 27,17. Perini No. 78.

Studie zur Verzierung eines Zwifchenraumes an der Decke des Chores der Kirche Sa. Maria del Popolo in Rom.

10. Derfelbe mit einer Malermütze bedeckte Kopf eines Jünglings, in zwei verfchiedenen Stellungen: gerade ausblickend, und auf die rechte Hand geftützt aufwärts gerichtet. Links auf dem Blatte neben diefem letztern Kopfe lieft man: L. paro. [Paffavant, No. 48, „fehr geiftreiche Federzeichnung.“ Selvatico, Rahmen 17,27. „Zwei mit großem Verftändniß gezeichnete Köpfe.“ Perini No. 85].

Die Buchftaben des Wortes paro ftimmen wohl mit der Handfchrift des Pinturicchio, nicht aber mit dem Charakter der Handfchrift Raffael's überein. Diefer letztere bildet z. B. den Buchftaben p mit einem Häkchen am untern Ende p, Pinturicchio hingegen ungefähr fo, wie das p im Worte paro bezeichnet ift.

11. Vier Frauenköpfe; drei davon von vorn, der vierte im Profil gefehen. [Paffavant, No. 60, Selvatico, Rahmen 13,6. „Herrliche Zeichnung, die da wieder einen Beweis liefert, welche Grazie und Originalität Sanzio dem weiblichen Haarputze zu verleihen wußte.“ Perini No. 6].

Dies find wohl jene weiblichen Köpfe, in denen der begeifterte Befitzer, Boffi, Studien Raffael's zu feinem „Sposalizio“ in der Breragalerie zu fehen wähnte. Drei von diefen fchönen weiblichen Köpfen find Studien zu Pinturicchio's Wandgemälde „die Reife Mofis.“ Von den zwei obern finden wir den links (vom Befchauer) mit einer leichten Aenderung in der Kopfftellung, zu jenem Weibe

benutzt, das auf der äußersten Linken der Freske mit einem Wasserkruge auf dem Kopfe dem Zuge folgt; von den zwei untern diente der links zu dem Weibe, welches einen Knaben an der Rechten führt; der andere aber, rechts auf der Zeichnung, ist die hier in Holzschnitt wiedergegebene Studie zum Kopfe der Zipporah auf dem Bilde [1].



Studie Pinturicchio's zu dem Kopfe der Zipporah.

12. Drei weibliche Köpfe. [Passavant, No. 59. Selvatico, Rahmen 15,2. „In diesen Köpfen erkennt man die ganze Fülle von Anmuth, die in der Seele des Sanzio lag. Ist's doch unmöglich, liebenswürdigere Köpfe zu bilden und sie mit mehr Geschmack aufzuputzen.“ Perini, No. 26].

Von diesen Studien weiblicher Köpfe gilt, was ich eben über die vorgenannten zu bemerken mir erlaubte.

1) Selbst Baron von Rumohr nahm diese weiblichen Köpfe für Studien Raffael's zu seinem «Sposalizio» (III, 39).

13. Drei männliche Köpfe im Profil. [Paffavant, No. 83. „Zwei davon in Carrikatur, in der Art des Lionardo, ja vielleicht diefem Meifter felbft entnommen; der dritte Kopf ift eine Studie zu dem Hirten in der „Anbetung der Hirten", vom Jahre 1503, im Vatican." (!) Selvatico, Rahmen 34,2. „Federfkizzen von geringem Werthe." Perini No. 87].

Eine Zufammenftellung diefer Federzeichnung des Pinturicchio mit einer andern Raffael's, welche die Sammlung von Oxford befitzt, und die im Braun'fchen Kataloge die Nummer 15(?) führt, dürfte meine jungen Freunde fchneller und eindringlicher zum Verftändniffe des Unterfchiedes zwifchen Pinturicchio und dem Urbinaten führen als alle fchriftlichen Auseinanderfetzungen. Der eine wie der andere Meifter hat hier denfelben Lionardifchen männlichen Kopf wiedergegeben, und Pinturicchio hat außer diefem noch zwei andere männliche Köpfe nach Lionardo auf demfelben Blatte reproducirt. Diefe Zeichnung muß von dem Jahre 1504 oder 1505 datiren.

Um nun meine Lefer mit meiner vielleicht langweiligen, allein für meine Beweisführung doch nothwendigen Mufterung der f. g. Raffaelzeichnungen in Venedig nicht gar zu fehr zu ermüden, will ich diefelbe hier abbrechen und nur noch bemerken, daß in jener Sammlung nach meiner Anficht allerdings auch echte Zeichnungen von Raffael fich befinden, welche aber weder von Paffavant noch von Selvatico befonders hervorgehoben wurden. Beide Herren haben den großen Unterfchied nicht wahrgenommen, der zwifchen diefen Zeichnungen des Urbinaten und den übrigen Federzeichnungen, d. h. denen des Pinturicchio, befteht und doch jedem mit der Raffaelifchen Art befreundeten Auge fofort auffallen muß. Diefe zwei fchönen Federzeichnungen find wahrfcheinlich Skizzen zu fingirten Basreliefs für feine „Scuola d'Atene", gehören alfo in die Jahre 1511—12 und führen im Kataloge von Perini die Nummern 66 und 82. — Paffavant befchreibt und beur-

theilt ſie folgendermaßen: Nummer 34, „drei nackte Figuren, von denen die zur Linken eine Fahne führt; die zwei andern zur Rechten mit Panzern und Lanzen vertheidigen ſich gegen einen ſie angreifenden Reiter. Federſkizze, ſehr lebendig und geiſtreich.“ Selvatico (Rahmen 17,6 und 22) bemerkt bloß „ſehr lebendige Skizze“ — und zu No. 22 „ſehr ſichere Zeichnung, die die breiteſte Manier Raffael's an den Tag legt.“

Außer dieſen zwei Skizzen von Raffael finden wir in der Sammlung von Handzeichnungen in Venedig noch zwei von Antonio del Pollajuolo; es ſind zwei leicht getuſchte ſ. g. Aktſtücke, beide Zeichnungen jedoch übergangen und daher verdorben. Paſſavant, Nummer 25 und 26, nimmt dieſelben, was wirklich faſt unglaublich erſcheint, für Zeichnungen Raffael's an und beſchreibt ſie ganz ruhig als ſolche in ſeinem Kataloge der Raffaeliſchen Zeichnungen in der Sammlung von Venedig. Die eine dieſer verdorbenen Pollajuolozeichnungen ſtellt einen nackten, ſtehenden, mit der Rechten auf ein Geſimſe ſich ſtützenden Mann dar; die andere einen ebenfalls nackten Alten in ſitzender Stellung und in der linken Hand eine Kugel haltend, während ſein rechter Arm ausgeſtreckt iſt.

Nebſt dieſen vier Zeichnungen, die alſo zwei anderen Meiſtern angehören, dem Raffael nämlich und dem Antonio del Pollajuolo, finden wir unter den Zeichnungen des Pinturicchio zwei, welche Nachbildungen nach dem berühmten Stiche des Mantegna „il deposto di croce“ ſind, und mehrere, an denen man ſieht, daß Pinturicchio ſpäter ſich auch den Luca Signorelli zum Vorbilde genommen, und ebenfalls etliche, die Kopien nach Zeichnungen ſeines Lehrers Perugino zu ſein ſcheinen.

Wie ich nun, ſcheint mir, zur Genüge bewieſen habe, gehört die größte Zahl dieſer ſchönen Federzeichnungen in Venedig, welche der verſtorbene Profeſſor Boſſi zuerſt als von der Hand Raffael's erklärte — eine vorgefaßte Mei-

nung, welche fpäter von den Raffaeliften aller Welttheile beftätigt und befiegelt wurde, — keinem andern als dem armen, verkannten Bernardino Pinturicchio. Die meiften derfelben beziehen fich auf Werke, die theils von ihm felbft, theils (die Gewandftudien) von P. Perugino in den Jahren 1480 bis 82 in Rom ausgeführt wurden. Andere wieder, wie die Kopien nach Zeichnungen des Perugino, die Nachbildungen nach L. Signorelli, nach Andrea Mantegna, nach Lionardo da Vinci, fallen in viel fpätere Zeiten. Der „fliegende Engel mit dem Tamburin" [1]) z. B. gehört zu Pinturicchio's fienefifcher Zeit (1503) und ftimmt ganz und gar in der Behandlung mit feiner herrlichen Tufchzeichnung „Aeneas Silvius Piccolomini, der zum Conzil von Bafel abreift" (in der Uffizigalerie) überein, welche Zeichnung von der forglofen Direktion jener Sammlung noch immerfort dem Raffael zugefchrieben wird.

Aus dem Gefagten ergäbe fich überdieß, daß der vom feligen Profeffor Giufeppe Boffi erworbene Band Handzeichnungen urfprünglich nicht das Skizzenbuch des Malers fein konnte, fondern ein Album war, dem der Sammler, außer der Reihenfolge von Zeichnungen des Pinturicchio, die er wahrfcheinlich beifammen gefunden hatte, noch zwei Zeichnungen von Raffael, ein paar von Antonio del Pollajuolo, nebft einigen andern unbedeutenden aus der Peruginifchen Schule hinzugefügt hatte.

Darf ich nun annehmen, in den Augen der Mehrzahl meiner wenigen Lefer über die Richtigkeit der Bezeichnung der f. g. Raffaelifchen Federzeichnungen in Venedig vielleicht einige Zweifel wachgerufen zu haben, fo wäre es andererfeits eine große Illufion von mir, wenn ich mich der füßen Hoffnung überlaffen wollte, meine jungen Freunde überzeugt zu haben, daß die zwei herrlichen

1) No. 20 im Kataloge von Paffavant; und in jenem von Selvatico, Rahmen 24,4, mit der Bemerkung «gehört zur fchönften Epoche des Sanzio».

Wandgemälde in der Sixtinifchen Kapelle nicht das Werk des Perugino, fondern des Pinturicchio find. Ich kenne aus eigener Erfahrung die ganze Macht und Beharrlichkeit der vorgefaßten Ideen und weiß gar wohl, daß diefelben, wenn man fie zur Thüre hinaustreibt, zum Fenfter wieder hereinfchlüpfen. Uebrigens kann mir auch am Refultate diefer meiner zweiten Beweisführung viel weniger liegen als an dem der erften. Bleibt es doch immer eine fecundäre Frage für die Kunftgefchichte, zu wiffen, ob ein Kunftwerk dem einen oder dem andern der zwei ebenbürtigen Peruginer Maler, Vannucci und Betti, angehöre, während es mir faft als Haerefie erfcheint, Raffael, diefe edelfte, vollkommenfte, liebenswürdigfte Geftalt unter allen Künftlern der Neuzeit, felbft in den erften Schritten feiner ruhmvollen Bahn mit Künftlern zu verwechfeln, die, fo trefflich fie auch immer in ihrer befonderen Art fein mögen, doch nur momentan und nur in äußerlichen Schulbeziehungen zu ihm ftanden.

Und nun genug von Pinturicchio. Wenn er in Darftellung ernfter, religiöfer Gegenftände, was Maß, fchöne Raumausfüllung und Vollendung anbetrifft, den Perugino nicht erreicht; wenn feine Formen nicht fo edel, der Ausdruck der religiöfen Seelenftimmung nicht fo tief ift, wie bei Pietro, fo ift Pinturicchio dafür, in meinen Augen wenigftens, bewußtlofer, frifcher und gewürziger als Perugino und ermüdet uns feltener als diefer durch Einförmigkeit und durch jene conventionelle Süßigkeit, die, namentlich in feinen Produktionen der letzten zwanzig Jahre, ihn uns geradezu überdrüffig werden läßt. Als phantafiereicher Landfchaftsmaler aber überragt Pinturicchio gewiß die meiften feiner Zeitgenoffen.

Pinturicchio führt uns naturgemäß zu Raffael Sanzio, aus deffen Frühzeit die Berliner Sammlung einige koftbare Werke befitzt.

Zur florentinifchen Schule, wie es im Kataloge heißt, darf, fcheint mir, Raffael doch wohl nicht gezählt

werden, obgleich es nicht zu leugnen ist, daß er während seines mehrfachen Aufenthaltes in Florenz Einflüsse auch von dortigen Meistern, namentlich von Lionardo da Vinci und von Fra Bartolomméo, in sich aufgenommen habe. Nichtsdestoweniger bleibt er, wenigstens unserer Ansicht nach, sowohl in seiner Empfindungs- als auch in seiner Auffassungsweise stets Umbrer.

In Rom angekommen, hat er mit der Zeit allerdings eine Schule, die Raffaelische, gebildet; diese kann jedoch in unserm Sinne mindestens ebensowenig als die des Michelangelo eine römische genannt werden. Ich sage: in unserm Sinne, denn für diejenigen, welche die Kunst, wie es eben gang und gebe ist, als etwas Aeußerliches betrachten, unabhängig von der Eigenthümlichkeit des Volkes, das sich in derselben ausspricht, für solche giebt es ja sogar schweizerische und tyrolische Malerschulen. Der Katalog sagt ferner, daß Raffael, nachdem er die erste Unterweisung von seinem Vater empfangen, also bis 1494, nach dessen Tode sofort in die Schule des Pietro Perugino gekommen sei.

Es möge mir vergönnt sein, diesen Punkt eingehend zu erörtern und zwar mit dem etwas verwegenen Vorsatze, meinen jungen Freunden eine Ansicht auseinanderzusetzen, die ich lange mit mir herumgetragen, die aber durch das Studium der Jugendwerke Raffael's einerseits und derer des Timoteo Viti andererseits sich nach und nach zur klarsten Ueberzeugung in mir gestaltet hat. Dieselbe steht allerdings mit der zum Axiom gewordenen Lehre von der künstlerischen Erziehung Raffael's in direktem Widerspruch, und ich würde mich keineswegs wundern, wenn sie, aus der Feder einer Autorität etwa hervorgehend, Anlaß zu einem wahren Skandal bei den Raffaelisten des civilisirten Europa gäbe; allein da sie von einem Sarmatischen Kunstbeflissenen, welcher zudem nicht den mindesten Anspruch auf Autorität macht, noch machen darf, nur als Hypothese ausgeht, ist wohl keine Gefahr

vorhanden, daß irgend jemandes Glauben an die hergebrachten Kunsttraditionen dadurch einen Stoß erlitte.

Vasari erzählt uns bekanntlich in seinen Lebensbeschreibungen der berühmtessen Künstler neben so viel Wahrem und Trefflichem auch nicht wenig Falsches, ja so manche von ihm selbst erfundene Fabel; doch ist er bis auf unsere Tage die Hauptquelle geblieben, aus der alle Schriftsteller, die sich über Raffael vernehmen ließen, geschöpft haben.

Auf die Autorität des Aretiners hin lassen somit die Kunsthistoriker, den fleißigen Passavant mit inbegriffen [1]), den jungen elfjährigen Raffael, zwar nicht ganz so, wie Vasari schrieb, von seinem Vater dem Pietro Perugino vorgestellt und empfohlen werden, und dies ist schon ein Fortschritt, jedoch sie lassen ihn noch immer, kurz nach seines Vaters Tode, also um's Jahr 1495, nach Perugia in die Werkstätte des Pietro Vannucci kommen.

---

1) Der verstorbene Passavant hat ein ohne Zweifel sehr verdienstvolles Werk über Raffael der Welt hinterlassen. Doch scheint er, seinen Geistesgaben nach zu urtheilen, von Natur eher zum Gelehrten als zum Künstler gestempelt gewesen zu sein. Auch ist es ihm, trotz seines unendlichen Fleisses und seiner rühmlichen Gewissenhaftigkeit, nicht gelungen, dem Raffaelischen Genius, der intimen, dem Urbinaten eigenthümlichen Empfindungsweise ganz beizukommen und in dieselbe sich einzuleben. Desshalb ist auch sein verdienstvolles Buch heutzutage sozusagen bereits schon veraltet und kann uns höchstens noch als Inventarium der Raffaelischen Werke gute Dienste leisten.

Es scheint überhaupt uns Nordländern fast ebensowenig von der Mutter Natur gestattet zu sein, in den Kern der italienischen Denk- und Gefühlsweise zu dringen als es einem Italiener vergönnt ist, das deutsche und russische Wesen zu ergründen. Wir dringen eben alle bis auf einen gewissen Punkt der objektiven Aeusserlichkeit und trachten sodann das übrige auf unsere Art, d. h. subjektiv, zu ergänzen. Das schlagendste Beispiel davon liefern uns alle die vlämischen und deutschen Kopien und Nachbildungen italienischer Kunstwerke aus dem 15. und 16. Jahrhundert, welche in öffentlichen und Privatsammlungen unser Publikum viel mehr ergötzen als diess die Originalbilder thun würden. Natürlich giebt es von dieser Regel glänzende Ausnahmen, allein dieselben sind sehr selten.

„Il est probable, que ce fut en 1495. Le Pérugin était alors à l'apogée de sa gloire [1]).“

Dies letztere ift allerdings richtig, allein eben fo wahr ift es, daß Perugino in jenen Jahren, d. h. von 1493 bis Mitte 1498, nur momentan fich in Perugia aufhielt. Im Jahre 1494 war er in Venedig (fiehe Gaye II, 69). Im felben Jahre vollendete er fein fchönes Bild für die Kirche des h. Auguftinus in Cremona, wahrfcheinlich in Cremona felbft. Den 6. März 1495 war Pietro wieder in Perugia und unterzeichnete dort die Verpflichtung für die Caffinenfer Mönche, die „Himmelfahrt Mariae“ (jetzt in Lyon) zu malen. Aus dem nämlichen Jahre ift die „Grablegung Chrifti“, die er für die Kirche von S. Chiara in Perugia fertigte (Palazzo Pitti, No. 164). Im Jahre 1496 malte er die „Vermählung Mariae“ für den Dom von Perugia, (gegenwärtig im Mufeum von Caen). In demfelben Jahre verweilte er längere Zeit in Venedig, wie dieß durch ein Dokument beftätigt wird, welches Schreiber diefer Zeilen das Glück hatte zufällig im Staatsarchive von Mailand aufzufinden [2]).

---

1) Raphael d'Urbin etc. par J. D. Paffavant. Traduction de M. Paul Lacroix, 1860, 2 Vol. (I, 48).

2) A tergo (Jn C)risto, patri, (domino reverentissi)mo Arcimboldo (archiepiscopo) Mediolani, consiliario, (ducali) nostro dilectissimo.

„El pictore, quale pingeva li camerini nostri, hogi ha facto certo scandalo per il quale si è absentato, et havendo noi adesso a pensare ad altro pinctore per fornire l'opera, et satisfare a quello de che si servivamo cum l'opere di questo chi è absentato, Jntendendo che Magistro Petro Perusino si trova li, ci è parso darvi cura di parlarli, et Jntendere da luy se'l vole venire ad servirce, cum dirli, che, venendo, li faremo conditione tale ch'el si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire chel non si trovasse obligato a quella Jll[ma] Signoria, perchè in tale caso non Jntendemo farne parola, anzi se'l fosse qui, lo vorriamo remandare lì: Et però risguardarete a questo, et parlaudo ad epso Magistro ce avvisarete de quello chel ve responderà, et sel vi parerà se possa sperare de haverlo. Mediolani VIII. junij 1496.

Ludovicus Sfortia
Anglus, Dux Mediolani etc. B. Chalcus.

Der Inhalt deſſelben iſt folgender:

Jener Maler, der in unſern kleinen Zimmern malte, hat ſich heute eines gewiſſen Skandals wegen aus dem Staube gemacht, und müſſen wir uns daher nach einem andern Maler umſehen, um das begonnene Werk zu vollenden und um den Meiſter zu erſetzen, der ſich entfernt hat. Da wir nun inne wurden, daß Meiſter Peter Perugino ſich dort (in Venedig) befindet, ſo ſchien es uns räthlich, Euch aufzutragen, denſelben zu ſprechen, um von ihm ſelbſt zu vernehmen, ob er in unſern Dienſt treten wolle, mit der Verſicherung, daß, falls er unſere Einladung annimmt, wir bereit ſeien, ihm ſolche Bedingungen zu machen, die ihn befriedigen ſollen. Bei dieſer Verhandlung jedoch muß man den Fall berückſichtigen, ob er (Perugino) nicht etwa bereits Verpflichtungen mit jener Erlauchten Signoria eingegangen iſt, in welch letzterem Falle wir nicht nur keine weiteren Schritte zu thun geſonnen ſind, ſondern wir würden ihn, falls er hier bei uns wäre, dorthin zurückſchicken. Ihr werdet daher dieſen letztern Punkt beſonders im Auge behalten und werdet uns, nach Eurer Rückſpräche mit dem Meiſter (Perugino), benachrichtigen, was er Euch geantwortet, und ob wir uns der Hoffnung überlaſſen dürfen, ihn hier zu haben.

Mailand, 8. Juni 1496.

Ludovicus Sforza
Anglus, Dux Mediolani. B. Chalcus.

Im Herbſte deſſelben Jahres 1496 finden wir den un-

Der im Eingang des Dokumentes erwähnte Guidantonio Arcimboldi wurde im Jahre 1488 zum Erzbiſchof von Mailand ernannt und ſtarb im Jahre 1497. Moro betraute ihn öfters mit diplomatiſchen Miſſionen. Litta jedoch erwähnt mit keinem Worte, daſs er eine ſolche nach Venedig gehabt habe. Sein Sohn Niccolò Arcimboldi ſtarb im Jahre 1513. Im Jahre 1498 wurde er von Lodovico il Moro in ſeinen Feudalbeſitzungen von Arciſate beſtätigt. Im Jahre 1499 leiſtete er dem König Ludwig XII. von Frankreich den Eid der Treue.

ftäten Meifter in Florenz, 1496: Petrus Christofori, vocatus Perugino de Perusio, habitator in populo S. Petri majoris (ein Beweis, daß Perugino fich in Florenz ftets längere Zeit aufzuhalten pflegte) emit unum petium (pezzo = Stück) terrae aptae ad faciendum unum domum, positum in populo S. Petri majoris.

1498, 26. Juni, treffen wir ihn abermals in Florenz. (Siehe darüber Vafari, Ediz. Le Monnier, VI, 68 und 69).

In diefe Epoche, d. h. in die Zwifchenzeit der Jahre 1494 und 1498, fetze ich ebenfalls das herrliche Triptychon für die Certofa von Pavia, eines der vollkommenften Werke des Perugino (jetzt in der Nationalgalerie von London). Ob er dies Gemälde während feines Aufenthaltes in Oberitalien, fei es in Cremona, fei es vielleicht in der Certofa felbft, oder aber anderswo ausgeführt habe, bin ich nicht in der Lage zu beftimmen. Mir lag es nur daran, hier zu bemerken, daß meiner Anficht nach diefes Peruginifche Werk noch dem 15. Jahrhundert angehören müffe.

Ich weiß wohl, daß die berühmteften Autoritäten, Rumohr und Paffavant, den Engel mit dem Tobias in diefem Gemälde dem jungen Raffael felbft zufchreiben, was natürlich vorausfetzen läßt, daß in den Augen jener Herren die Entftehung des Bildes um etwa acht bis zehn Jahre fpäter, als ich anzunehmen geneigt bin, zu fetzen wäre. Diefe ihre Anficht fcheint mir jedoch jeder Begründung zu ermangeln. Die fchöne, fleißig ausgeführte Handzeichnung zum Tobias mit dem Engel befindet fich in der Sammlung von Handzeichnungen zu Oxford und wurde irrthümlich von Braun in feinem Kataloge des Britifh Mufeum (No. 149) aufgeführt, und zwar unter den Zeichnungen Raffael's, dem felbft Herr I. C. Robinfon diefelbe noch immer zufchreibt. Schon die Handform wie der Wurf der Falten follten, meine ich, hinreichen, diefe übrigens gute und forgfältig ausgeführte Zeichnung dem Urbinaten abzufprechen.

Im Jahre 1497 muß Pietro ſich längere Zeit in Fano aufgehalten haben; das große Altarbild für den Altar der Familie Duranti in der Kirche S. Maria nuova daſelbſt führte er vielleicht an Ort und Stelle aus.

Im folgenden Jahre treffen wir Meiſter Pietro wieder in Perugia an, beſchäftigt, für die Kapelle der Brüderſchaft des h. Pietro Martire in der Kirche von S. Domenico das Madonnenbild mit den ſechs knieenden Brüdern zu malen (jetzt in der ſtädtiſchen Galerie von Perugia).

Gegen Ende des Jahres 1499 und Anfang des Jahres 1500 endlich fertigte Pietro Perugino das große Tafelbild für die Kirche von Vallombroſa (gegenwärtig in der florentiniſchen Akademie). Dieſes leider durch Verputzung etwas verdorbene ſchöne Bild ſtellt die „Verklärung Mariae nebſt vier ſtehenden Heiligen“ dar und iſt mit dem Namen des Meiſters und dem Jahre 1500 bezeichnet. Bei jener Gelegenheit mag Perugino auch die zwei Mönchsbildniſſe gemalt haben, von denen das eine den Don Blaſio Milaneſe, General des Ordens von Vallombrosa, das andere den Abt von Vallombroſa, Don Balthaſar, darſtellt (ebenfalls in der florentiniſchen Akademie). Von mehreren Kunſtforſchern, ſelbſt von Paſſavant, werden auch dieſe zwei ſchönen Porträts dem jugendlichen Raffael zugemuthet.

Bei ſo einem Wanderleben dürfte es dem Perugino in jener Epoche ſeiner Wirkſamkeit unmöglich geweſen ſein, einem zwölfjährigen Knaben, wie damals Raffael war, einen geordneten, intenſiven Unterricht, deſſen ein ſo junger Lehrling doch bedurfte, zu ertheilen.

Schon Baron von Rumohr, geleitet von ſeinem ſehr feinen Kunſtſinne, ſprach daher die Vermuthung aus, der junge Raffael möchte etwa erſt um's Jahr 1500 in die Werkſtätte des Pietro Perugino eingetreten ſein [1]). Nun

1) »Die unbeſtimmten, ich möchte ſagen, leichtſinnigen Angaben des Vaſari werden demnach die Möglichkeit nicht ausſchließen, daſs

hat, wenn ich recht unterrichtet bin, Herr Profeffor Roffi von Perugia Dokumente entdeckt, aus denen hervorginge, daß Raffael erft gegen Ende des Jahres 1499 von Urbino nach Perugia übergefiedelt und als Gehülfe in die Werkftätte des Pietro Perugino gekommen fei. So glaubwürdig mir diefe Kunde auch erfcheint, fo bin ich jedoch nicht in der Lage, für die Wahrheit derfelben einzuftehen. Es entfteht nun die Frage: was hat der Knabe Raffael nach dem Tode feines Vaters und erften Lehrmeifters in Urbino getrieben, und unter welches Malers Leitung hat er feine Studien dort fortgefetzt?

Wir wiffen aus mehreren Dokumenten, daß zwifchen Timoteo Viti und Raffael eine zärtliche Freundfchaft beftand. Aus diefem Freundfchaftsverhältniffe zwifchen den zwei Malern aus Urbino zieht nun Vafari fchlechtweg die Folgerung, daß Timoteo der Schüler Raffael's gewefen fein müffe. Hören wir den Aretiner felbft: Timoteo si mise arditamente(?) a colorire (nämlich in Bologna im Atelier des Francia, von 1490 bis 1495) pigliando una assai vaga maniera e assai simile a quella del nuovo Apelle, suo compatrioto (der damals etwa 11 bis 12 Jahre alt war) ancorché di mano di lui non avesse veduto se non alcune poche cose in Bologna [1]).

Raffael, ehe er als Gehülfe dem Perugino fich angefchloffen, eine gewiffe Zeit mit dem Andrea di Luigi, als Schüler oder als Gefelle, gearbeitet habe.» (Ital. Forfchungen, III, 31). Was den Baron Rumohr nöthigte, zum Ingegno als Lehrer des jungen Raffael feine Zuflucht zu nehmen, war das Vorurtheil, dafs Raffael fchon im Jahre 1495 Urbino verlaffen habe und nach Perugia gekommen fei. Der f. g. Ingegno war ja überdies eines feiner Steckenpferde.

1) Ediz. Le Monnier, VIII, 149. Nun befanden fich im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts allerdings zwei Werke Raffael's in Bologna, nämlich die h. Cäcilie, 1516 für den Altar der h. Cecilia Doglioli der Kirche von S. Giovanni in Monte gemalt, und das Bildchen «Gottvater mit den vier Evangeliften» für Vincenzo Hercolani, nach den Einen um's Jahr 1517, nach den Andern um 1510 gefertigt, und der

Von dieser Erzählung des Vasari ist nur wahr die „assai vaga maniera“ des jungen Timoteo Viti, e assai simile a quella, die einige Jahre später auch dessen jüngerer Landsmann Raffael entfaltete. Ist dies nicht der schlagendste Beweis dafür, daß erstens dem Aretiner die künstlerische Entwicklung Raffael's nur sehr oberflächlich bekannt war, und daß er zweitens gar oft, wie auch in diesem Falle, von irgend einem Vorurtheile geblendet, den Weg der geschichtlichen Wahrheit verließ, um im Gestrüppe der Vermuthungen sich zu verlieren? Offenbar war es sein Vorurtheil, Raffael müsse der Lehrer des Timoteo gewesen sein, während allein schon die Chronologie, hätte er derselben auch nur eine oberflächliche Aufmerksamkeit geschenkt, ihn eines Bessern belehrt haben würde.

Dem Vasari sind sodann alle s. g. Kunsthistoriker, wie das ja wohl natürlich ist, gefolgt und haben bis heutigen Tags den Timoteo Viti als einen Schüler und Nachahmer Raffael's angesehen und dargestellt. Doch hören wir den Aretiner weiter über Timoteo: „Die Jugendwerke des Timoteo machten denselben in kurzer Zeit so berühmt, daß Raffaello ihn nach Rom kommen ließ, woselbst Timoteo in einem Jahre so reichen Gewinn nicht nur für seine Kunst, sondern auch für seinen Beutel machte, daß er eine schöne Summe Geld nach Hause zu schicken im Stande war. Er malte mit seinem Meister in der Kirche della Pace die Sibyllen „di sua mano ed invenzione“ [1]). Im „Leben Raffael's“ dagegen sagt derselbe Vasari „figurò (Raffael) in questa pittura alcuni profeti e sibille, che, nel vero, delle sue cose è tenuta la migliore e fra le tante belle billissima“ u. s. f., e questa opera lo fece stimar

Meinung dieser Letztern schliefse auch ich mich an. Timoteo Viti verliefs jedoch Bologna, nach bestandener Lehrzeit, schon im Jahre 1495. Wie hätte er also in jener Zeit dort schon Bilder des zwölfjährigen Raffael sehen können?

1) Vasari VIII, 150 und 151.

grandemente vivo e morto, per essere la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua" [1]). Doch, fügt Vafari hin, das Heimweh trieb Timoteo wieder von Rom nach Urbino, wofelbft er bald nach feiner Rückkunft fich verheirathete (alfo um 1519 nach Vafari, da die Propheten und Sibyllen in der Kirche la Pace etwa im Jahre 1518 gemalt wurden), und da feine Frau ihn in der Folge mit Kindern befchenkte, fo wollte Timoteo, trotz der wiederholten Einladungen Raffael's, Urbino nicht mehr verlaffen [2]). An diefer ganzen Erzählung des Aretiner's ift nun nicht ein Wort wahr. Pungileoni berichtet in feinem „Elogio storico di Timoteo" etc., daß Timoteo Viti fich fchon im Jahre 1501 verheirathet und in der ganzen Zwifchenzeit von 1501 bis 1510 feine Vaterftadt Urbino nie verlaffen habe; daß er ferner im Jahre 1513 der erfte Magiftrat Urbinos gewefen, und daß feine Kunft noch im Jahre 1518 in Urbino vom herzoglichen Hofe dafelbft in Anfpruch genommen wurde. Timoteo Viti gehörte zudem einer wohlhabenden Bürgerfamilie von Urbino an, war dort ein fehr angefehener Mann und zählte im Jahre 1518, als Raffael feine Wandgemälde in der Kirche von S. Maria della Pace ausführte, fchon an fünfzig Jahre, was doch gewiß kein Alter ift, in welchem ein begüterter, angefehener Mann Heimath und Familie verläßt, um fern vom eigenen Heerde unter einem viel jüngern Meifter bei einer Wandmalerei Dienfte als Handlanger oder auch als Gehülfe zu leiften.

Allen diefen Widerfprüchen zum Trotz, nur um die Fabel des Vafari ja nicht fallen zu laffen, fchreibt Paffavant zwar nicht die Sibyllen, wie Vafari will, aber die Propheten (in S. Maria della Pace) dem Timoteo zu. Aus welchem Grunde? „Das Wandgemälde mit den Propheten, fagt er, ift um fo viel fchwächer als jenes

1) Vafari VIII, 23.

2) Vol. VIII, 151 und 152.

mit den Sibyllen, daß ohne allen Zweifel dem Raffael bloß die Kartons dafür zugeschrieben werden dürfen, während er die Ausführung der Malerei einem seiner Gehülfen wird überlassen haben. Hat also, wie Vasari berichtet, Timoteo Viti bei dieser Arbeit dem Raffael Hülfe geleistet, so kann diese Cooperation sich bloß auf die „Propheten“ beziehen [1].“ Dies Urtheil des Frankfurter Gelehrten wurde später von den Herren Cr. und Cav. nicht nur besiegelt, sondern die Historiographen der italienischen Kunst glaubten, wie man zu sagen pflegt, noch das Tüpfelchen auf's i setzen zu müssen, indem sie dem Timoteo außer den Propheten auch noch die Ausführung der „draperies“ der Sibyllen zuerkennen (Vol. I, 581). Ich muß hier gestehen, hätte ich nun zwischen den Urtheilssprüchen der drei größten neuern Kunsthistoriker, d. h. zwischen dem des Herrn Passavant einerseits und dem der Herren Cr. und Cav. andererseits, mich zu entscheiden, so würde ich dem Passavant'schen fast den Vorzug geben, also die „draperies“ der Sibyllen vorderhand noch dem Raffael lassen, und zwar so lange, bis aus einem neuen wichtigen Dokumente hervorleuchten sollte, daß jene „draperies“ wirklich von Timoteo Viti und nicht von Raffael selbst gemalt worden sind [2]).

Fragen wir uns jedoch in allem Ernste, woher kam es denn, daß ein so liebenswürdiger, anmuthiger, in seiner Weise und für seine Zeit so bedeutender Künstler, als welcher Timoteo Viti in seinen Werken sich uns offenbart, von allen Schriftstellern über die italienische Kunst bis jetzt so ganz und gar verkannt werden konnte? Täusche ich mich nicht, so haben zwei Umstände wohl am meisten

---

1) Passavant a. a. O. I, 157. Es ist immer bedenklich, dem Vasari blindlings Glauben zu schenken. Passavant hätte aus langer Erfahrung wissen sollen, dass, wer die «Vite» nicht cum grano salis liest, stets Gefahr läuft, in eine Grube zu fallen.

2) Dies Wandgemälde in der Kirche della Pace ist leider so abscheulich überschmiert worden, dass man darin höchstens noch die Composition bewundern kann.

dazu beigetragen, daß der große Irrthum, den Vafari aus Leichtfertigkeit begangen, bis auf unfere Tage in Geltung erhalten worden ift. Der eine diefer Umftände fcheint mir der zu fein, daß faft alle Kunfthiftoriker, die fich mit Raffael befchäftigten, bloß auf die Ausfage des Vafari hin den jungen Raffael fchon im Jahre 1495 nach Perugia in die Werkftätte des P. Perugino kommen ließen; der andere und wohl der hauptfächlichfte muß in jener gänzlichen Vernachläffigung gefucht werden, welche die Kunftforfchung feit Vafari bis auf unfere Zeiten dem Timoteo Viti gegenüber fich hat zu Schulden kommen laffen.

Wenn wir den eben nicht fehr kunftverftändigen Gelehrten Pungileoni ausnehmen, fo fragen wir vergeblich, welcher Kunftforfcher von irgend welcher Bedeutung hat diefes liebenswürdigften Schülers des Francia fich angenommen, feine Werke ftudirt und diefelben mit den Jugendarbeiten feines jungen Landsmannes Raffael Sanzio verglichen?

Dies ift leider fo wenig gefchehen, daß fogar die umfichtigften und gewiffenhafteften Hiftoriker der italienifchen Malerei, die berühmten Herren Cr. und Cav., nicht als Ausnahme daftehen, fondern vielmehr fortfahren, die heterogenften Malereien demfelben Timoteo Viti zuzufchreiben.

In der Abficht, jungen Kunftbefliffenen einen kleinen Leitfaden an die Hand zu geben, der ihnen vielleicht dienen könnte, fich diefen ganz und gar verkannten Meifter in größerer Nähe und von verfchiedenen Standpunkten befehen und ftudiren zu können, lade ich fie ein, mit mir vorerft die von Vafari und folglich ebenfalls von Paffavant und den Herren Cr. und Cav. ihm zugefchriebenen Werke fich anfehen zu wollen, um fodann zur kritifchen Mufterung derjenigen Gemälde überzugehen, die theils von Paffavant, theils von den neueften Hiftoriographen der italienifchen Malerei dem Vafarifchen Inventarium der Werke des Timoteo Viti noch hinzugefügt wurden. — Eine folche

Zusammenstellung dürfte uns vielleicht dazu verhelfen, dem Meister näher zu kommen und das Eigenthümliche seiner Physiognomie besser in's Auge zu fassen.

Vasari und Passavant führen nun folgende Werke des Timoteo auf:

1) Ein großes Temperabild auf Leinwand, auf Bestellung des Marino Spaccioli von Urbino gemalt [1]). Es stellt die Madonna dar mit dem Christkinde und einem musizirenden Engel; auf den Seiten des Thrones die Heiligen Crescentius und Vitalis. Gegenwärtig in der Breragalerie in Mailand, doch in sehr beschädigtem Zustande, namentlich die h. Jungfrau und das Jesuskind. Passavant bemerkt, daß ihn in diesem Bilde die Köpfe an Francia und Perugino (warum nicht eher an Raffael?) erinnern, und daß dies Gemälde lange Zeit für ein Werk Raffael's gegolten, bis durch später aufgefundene Dokumente der wahre Meister desselben entdeckt worden sei [2]). Die Herren Cr. und Cav. erwähnen mit keiner Silbe dieses für die Geschichte der Malerei doch so wichtige Bild, wahrscheinlich weil es aus platter Indolenz der Galeriedirektion im Kataloge der Brerasammlung nicht aufgeführt steht, wiewohl dasselbe in der Galerie selbst, im dunkeln Vorraume, der zur s. g. Oggionnigalerie führt, aufgestellt ist.

2) Eine h. Apollonia [3]), für den Hauptaltar des Kirchleins della Trinità in Urbino gemalt. Gegenwärtig, in einem nicht rühmlichen Zustande, in der städtischen Galerie von Urbino aufgehängt. Dies Bild ist von Passavant und somit auch von den Herren Cr. und Cav. erwähnt; der erstere nennt diese Figur hart in der Zeichnung und kalt in der Farbe (ist sehr übermalt) und auch im Ausdrucke(!); die Herren Cr. und Cav. bemerken dagegen

1) Vasari VIII, 150.
2) Passavant, Vol. I, p. 329.
3) Vasari, VIII, 150.

daß Timoteo in diefem Bilde: adopted the Raffaellesque as evolved in the art of Spagna.

3) Das Altarbild für die Kapelle von S. Martino im Dome von Urbino, auf Beftellung des Bifchofs Arrivabere im Jahre 1504 gemalt [1]). Gegenwärtig in der Sacriftei des Domes von Urbino; erwähnt von Paffavant und den Herren Cr. und Cav.

4) Die h. Magdalena, im Auftrage des Bolognefen Lodovico Amaduzzi im Jahre 1508 gemalt [2]). Gegenwärtig in der Pinakothek von Bologna. Aufgeführt von Paffavant und den Herren Cr. und Cav., welch' letztere dies Werk als das befte des Timoteo rühmen, während Herrn Paffavant diefe Magdalena eben fo kalt und wenig anziehend wie die h. Apollonia vorkommt.

5) Die Altartafel für die Kapelle der Bonaventuri in der Kirche des h. Bernardinus [3]) bei Urbino. Gegenwärtig in der Breragalerie zu Mailand. Befchrieben von Paffavant und auch von den Herren Cr. und Cav. Paffavant rühmt namentlich die Zeichnung an diefem Bilde, die Hiftoriographen der italienifchen Malerei finden jedoch die Figuren plump und werden vor diefem Bilde nicht nur an Francia, fondern auch an Pinturicchio erinnert.

6) Vafari erwähnt noch ein Bild „Apollo mit zwei Mufen" [4]) im herzoglichen Palafte von Urbino, er fcheint dasfelbe jedoch nicht felbft gefehen zu haben. Auch Baldi in feiner „descrizione del palazzo ducale di Urbino (Seite 527) fpricht von Tafelbildern des Timoteo Viti, auf welchen Apollo mit den neun Mufen dargeftellt war. Paffavant und die Herren Cr. und Cav. geben dies Werk des Timoteo für verloren. Im obern Stockwerke des Palazzo Barberini in Rom fah ich vor Jahren 8 Tafelbilder mit

1) Vaf. VIII, 152.
2) Vaf. VIII, 152
3) Vaf. VIII, 153.
4) Vaf. VIII, 153.

Apollo, Polyhymnia, Terpfichore, Calliope, Clio, Melpomone, Erato und Thalia; jede Tafel maß ungefähr 82 Centimeter in der Höhe und 38 Centimeter in der Breite. Diefe Bilder kamen aus dem herzoglichen Palaft von Urbino nach Rom und zwar unter dem Namen des Timoteo Viti. Täufche ich mich nicht fehr, fo gehört jedoch diefer Apollo mit den 8 Mufen keineswegs dem Timoteo Viti an, fondern dem Francesco Bianchi aus Ferrara; das von Vafari citirte Bild mit Apollo und den zwei Mufen muß daher als verloren betrachtet werden.

7) Das „Noli me tangere“ in Cagli, bezeichnet: Timotei de Vite urbinat. opus. Im Jahre 1518(?) gemalt. Paffavant zufolge ift dies Bild des Timoteo von Raffaelifchem Stil, jedoch nicht ohne Affektation. Auch die Herren Cr. und Cav. finden den Raffaelifchen Stil darin, jedoch mit der Härte und dem Conventionalismus des Giovanni Santi und des Palmezzano vereint[1]). Da ich nach Cagli zu gehen immer verhindert war, bin ich auch nicht in der Lage, mein eigenes Urtheil mit demjenigen der ebengenannten Kunftforfcher zufammenzuftellen. Ebenfo ift es mir nicht vergönnt gewefen, das von Vafari erwähnte Bild ausfindig zu machen, welches Timoteo für Città di Caftello gemalt haben foll[2]). Weder Paffavant noch die Herren Cr. und Cav. fprechen von diefem Werke des Timoteo, wahrfcheinlich ift es, wie die florentinifchen Kommentatoren des Vafari vermuthen, verloren gegangen.

8) Endlich erwähnt Vafari, wie wir bereits gefehen, der Cooperation des Timoteo an dem Raffaelifchen Wandgemälde mit den Propheten und den Sibyllen in S. Maria della Pace in Rom; von Raffael im Jahre 1518 ausgeführt.

Diefen foeben von Vafari und fomit auch von den neueren Hiftoriographen einftimmig dem Timoteo Viti zuerkannten Werken fügen Paffavant und mit ihm auch

---

1) Vol. I, 580.
2) Vaf. VIII, 152.

die Herren Cr. und Cav. noch die thronende Maria mit dem Kinde und den Heiligen in der Berliner Galerie (No. 120) hinzu, welches Bild von dem Frankfurter Gelehrten ein schönes[1]), von den Herren Cr. und Cav. „a genuine specimen"[2]) des Meisters genannt wird.

Mit feinerm Kunstsinne und größerer Sachkenntniß scheint mir dagegen Passavant das in Europa allgemein bekannte kleine Bild mit Apollo und Marsyas, im Besitze des Herrn Moris Moore in Rom, beurtheilt zu haben, indem er dies allerliebste, Raffaelischen Duft athmende Gemälde dem Timoteo Viti zuschreibt und mit richtigem Takte die Schule des Francia darin erkennt[3]).

Die berühmten Historiographen der italienischen Malerei rechnen dann ihrerseits noch folgende Bilder unserm Timoteo Viti an:

1) Die große Tafel, worauf der Evangelist Lucas mit seinem lebensgroßen Ochsen als Maler der Maria dargestellt ist[4]). In der Akademie von S. Luca zu Rom, dort Raffael selbst zugemuthet[5]).

2) Den kleinen sich kasteienden h. Hieronymus, in der Berliner Galerie (No. 124). Wurde vom Baron von Rumohr als Werk des Timoteo Viti erworben, und als solches auch von Dr. Waagen in seinen Galerie-Katalog eingetragen.

3) Die „Apotheose der Maria Egiziaca", mit dem darunterstehenden h. Zosimus, aus der Kirche von S. Andrea in die städtische Galerie von Ferrara gekommen. Im Kataloge jener Galerie als Werk des Timoteo Viti aufgeführt.

1) Vol. I, 330.

2) Vol. I, 582.

3) Vol. II, 354 und 355.

4) Vol. I, 581.

5) Passavant hält dies Bild für ein von Raffael gezeichnetes, mit Ausnahme des eigenen Porträts; der Kopf des h. Lucas sei sogar von Raffael selbst gemalt, alles übrige jedoch, den Ochsen mit inbegriffen, sei von verschiedenen Händen ausgeführt (II, 347 und 348).

Meiner Anficht zufolge gehört diefes gute Gemälde höchftwahrfcheinlich einem andern Meifter aus der Schule des Francia und Cofta, nämlich dem Ercole Grandi di Giulio Cefare. Schon der diefem Künftler eigene Schädelbau fcheint mir ihn zu verrathen.

4) Ein kleines Madonnenbild(?) bei den Erben des Profeffors Saroli in Ferrara.

5) Ein Bild mit dem „Gekreuzigten, beweint von Maria und Johannes"; einft im Haufe des Grafen Mazza in Ferrara (jetzt nicht mehr dort vorhanden).

5) Endlich noch das „praesepium" (No. 60) in der Pinakothek von Bologna, dafelbft dem Chiodarolo zugefchrieben [1]). In meinen Augen ift es ein Atelierbild des Lorenzo Cofta.

Um das Maß voll zu machen, bemerkt zuletzt noch Paffavant, Timoteo Viti hätte die Manier Raffael's mit der Feder zu zeichnen fo fehr fich angeeignet, daß feine Federfkizzen gar oft von Unkundigen Raffael felbft zugefchrieben würden; man erkenne diefelben jedoch an einer weniger geiftreichen Mache und, in größern Kompofitionen, insbefondere an einem gewiffen Mangel an tiefen und naiven Ideen, da nämlich die Figuren geringe Bedeutung und auch wenig mit der Haupthandlung zu fchaffen hätten [2]). Paffavant hütet fich jedoch wohlweislich, jene Federzeichnungen und größeren Kompofitionen des Timoteo zu bezeichnen, die ihm zu den eben angeführten gelehrten Bemerkungen Anlaß gaben [3]).

---

1) I, 577. Anm. 1.

2) I, 332.

3) Mit welchem Unrecht auch in Paris von den feinften Kennern von Handzeichnungen Timoteo Viti behandelt wird, beweift unter andern auch die von Herrn Reifet dem Timoteo zugemuthete Kopie nach der Zeichnung Raffael's zu deffen «belle Jardinière». Diefe kümmerliche Kopie, im Jahre 1879 öffentlich ausgeftellt, wurde mit folgenden Worten von einem andern grofsen franzöfifchen Kenner von Handzeichnungen, dem Marquis de Chennevières, folgendermafsen in der Gazette des beaux-arts

Da die Herren Cr. und Cav. in ihrem Gefchichtswerke die Handzeichnungen der Meifter nicht in Betrachtung ziehen, fo ift es mir auch nicht vergönnt, die Anfichten der berühmten Hiftoriographen über diefen wichtigen Punkt (ja einen der wichtigften in der Gefchichte der Kunft) hier anzuführen.

Nun fragen wir jeden vorurtheilsfreien, denkenden Kunftforfcher: darf man wohl im Ernfte annehmen, daß ein begabter Künftler, wie Timoteo Viti, in feinem 27. Jahr, und nach feiner bei Francia bereits vollendeten Lehrzeit fich von einem 12jährigen Knaben, denn fo alt war Raffael, als Timoteo 1495 von Bologna nach Urbino zurückkam, in die Lehre nehmen und von ihm fich beeinfluffen ließ, oder wäre nicht viel mehr gerade das Gegentheil das Wahrfcheinlichere?

Das Temperabild (jetzt in der Breragalerie) mit der thronenden Maria und den Heiligen Crescentius und Vitalis ift, wie uns Vafari berichtet, das erfte Werk, das Timoteo nach feiner Rückkehr aus Bologna malte; und in der That fieht daffelbe nicht nur fehr frifch und jugendlich aus, fondern es erinnert uns lebhaft, wenn auch nicht, wie Paffavant meint, an Perugino, fo doch an Lorenzo Cofta und an Francia [1]). Dies Bild dürfte alfo zwifchen den Jahren 1496 und 1500 entftanden fein, in der Zeit nämlich, als Timoteo in freundliche Verhältniffe mit der Familie Spaccioli, für die das Gemälde ausgeführt wurde, getreten war, aus deren Mitte er kurze Zeit darauf, im Jahre 1501, die Girolama di Guido Spaccioli zum Weibe fich erkor. Wie Paffavant uns erzählt, wurde dies Bild

---

befprochen: quand j'aurai noté, de l'ami fidèle de Raphael, Timoteo Viti, une précieuse(!) copie du dessin de la Belle Jardinière, dont nous nous étonnons de ne pas voir ici l'original, qui appartient à Mr. Timbal etc. — Die f. g. Zeichnung Timoteo's gehört dem Herzog von Aumale.

1) Die Lichter auf den Gewändern fowohl wie auch in der Landfchaft find noch mit Gold aufgetragen.

lange Zeit für ein Werk Raffael's gehalten, bis aufgefundene Dokumente es dem Timoteo zurückerstatteten. Auch die „h. Apollonia" ist, Vasari zufolge, ein Bild aus der Frühzeit des Timoteo, und die Herren Cr. und Cav. fanden die liebliche Figur dieser Heiligen, wie wir bereits gesehen, theils Raffaelisch, theils an Giovanni Spagna erinnernd. Sollte es nun wirklich, nach diesen von uns bis hierher angestellten Betrachtungen und Erwägungen, meinen Lesern noch immer als zu gewagt erscheinen, an der zum Axiom gewordenen Lehre, nach welcher Timoteo Viti als Schüler und Nachahmer Raffael's zu betrachten ist, einige Zweifel zu hegen?

Wir haben nichts dagegen einzuwenden, wird man vielleicht mir entgegnen, daß, wie Ihr ganz richtig bemerkt, es nicht wohl anzunehmen ist, der 27jährige Timoteo habe sich vom 12jährigen Raffael in seiner Kunst unterrichten lassen, allein wie wollt Ihr andrerseits erklären, daß die Werke aus der Frühzeit des Timoteo nicht nur auf alle Kunstforscher einen Raffael'schen Eindruck machen, sondern daß sogar eines derselben Jahrhunderte lang dem Raffael zugeschrieben ward und wahrscheinlich noch immer als ein solches angesehen würde, falls nicht Dokumente zum Vorschein gekommen wären, welche es dem Timoteo Viti vindicirten?

Ich muß auf diese Einwendung wohl gefaßt sein und erlaube mir daher, so gut es mir eben möglich ist, auf dieselbe zu antworten.

Als Timoteo Viti im April des Jahres 1495 [1]) in seine Vaterstadt Urbino als gelernter Maler zurückkehrte, traf er den 12jährigen Raffael daselbst an, welcher durch den im Jahre vorher erfolgten Tod seines Vaters Giovanni

1) Im Tagebuche des Francia heißt es: 1495, a di 4 Aprile: partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna (abgereist mein lieber Timoteus, möge Gott ihm alles Glück und Heil verleihen).

nun ohne Lehrer und Leiter in seiner Kunst geblieben war. Maler von einiger Bedeutung befanden sich, soviel mir bekannt ist, zu jener Zeit nicht in Urbino. Kann man es daher unwahrscheinlich nennen, daß der junge Raffael an seinen um fünfzehn Jahre ältern Landsmann sich angeschlossen und bei diesem seine durch des Vaters Tod unterbrochenen Studien in der Malerei fortgesetzt habe?

Timoteo war eine liebenswürdige, offene, reine Künstlernatur, und so erwarb er sich auch, wie wir aus dem Tagebuche des Francia ersehen, die ganze Liebe seines Lehrers in Bologna. Ist es unter diesen Verhältnissen nicht auch wahrscheinlich, daß die gegenseitige Achtung und Freundschaft, welche später zwischen dem jungen Raffael und Francia bestand, eben durch Timoteo vermittelt wurde?

Allein, wird man vielleicht mir in's Wort fallen, wie könnt Ihr nur annehmen, daß ein Genie, wie Raffael, von einem so mittelmäßigen Maler, wie Timoteo Viti gewesen zu sein scheint — nach seinen Bildern in der Berliner Galerie und nach dem malenden h. Lucas in der Akademie von Rom wenigstens zu schließen — beeinflußt worden sei, während es uns doch viel einleuchtender ist, daß auch Timoteo, gleich allen andern Künstlern, die das Glück hatten, Raffael sich zu nähern, von dessen Geiste bezaubert, nach der Raffael'schen Manier die seine modifizirt habe? Dem habe ich zu entgegnen: Dies mag alles ganz schön und gut sein, aber logisch ist es nicht. Denn erstens hat Timoteo Viti wenige Jahre nach seiner Rückkunft nach Urbino ein s. g. Raffael'sches Bild gemalt, zu einer Zeit also, wo Raffael kaum fünfzehn Jahre zählen konnte; zweitens wissen wir, daß Raffael nach seiner Abreise von Urbino, um 1500, nur ein paar Male, nämlich im Jahre 1504 und im Jahre 1506, seine Vaterstadt wieder besuchte und dort für nur kurze Zeit sich aufhielt. Im Oktober dieses letzteren Jahres geht Raffael von Urbino nach Florenz. Wir wissen ferner, daß Timoteo Viti im Jahre 1501 die Girolamo Spaccioli heirathete, und daß er von jenem

Jahre an sein Haus und seine Familie nie wieder auf längere Zeit verließ, woraus hervorgeht, daß er unmöglich, sei es in Perugia, sei es in Florenz, beim jungen Raffael in die Lehre gegangen sein kann. Ist es aus allen diesen Gründen nun nicht einleuchtender anzunehmen, daß jener Raffael'sche Anflug, den alle Kunstkenner in Viti's Werken, zumal in den Bildern aus der Frühzeit, bemerkten, dem individuellen Charakter des Timoteo zuzuschreiben sei? Auch er war ein Urbinate! — Wie Lorenzo Lotto früher Correggesk war als Correggio selbst, so sehen wir, daß Timoteo Viti mehrere Jahre vor Raffael seinen Werken Raffael'sche Anmuth und Raffael'schen Duft einhauchte. Allein nicht nur die Auffassung hat in den jugendlichen Bildern des Timoteo etwas, was an Raffael gemahnt, auch die Form der Hände, der Füße, des Gesichtsovals, die Art, die Falten zu legen, erinnern bei ihm an seinen jüngern Landsmann. Ich gebe freilich gern zu, daß für diejenigen, welche die thronende Madonna (No. 120) in der Berliner Galerie und den malenden Lucas der Akademie zu Rom dem Timoteo zumuthen können, meine Auseinandersetzungen über diesen streitigen Punkt, so redlich gemeint sie auch sind, eine Stimme in der Wüste sein werden. Wer aber unter meinen jungen Freunden den Muth haben sollte, mir auf dem etwas langen und nicht gerade sehr unterhaltenden Wege der Auseinandersetzung zu folgen, der ermanne sich mit Geduld und Ausdauer. Das Ziel, nach dem wir streben, ist einiger Mühe werth.

Betrachten wir uns nun vor allem diejenigen Werke, die mit Fug und Recht zu Timoteo's Jugendarbeiten gezählt werden können, d. h. diejenigen, welche beiläufig im Zeitraum zwischen 1495, der Rückkehr Timoteo's nach Urbino, und 1500, der Abreise Raffael's von Urbino nach Perugia, entstanden sein mögen.

Hier kommt zunächst die thronende Madonna mit den Heiligen Crescenzio und Vitale, in der Breragalerie, in Betracht. In diesem schon von Vasari als Jugendwerk



Der h. Vitalis. Von Timoteo Viti. Mailand.

des Timoteo bezeichneten Bilde erscheint der etwa 27 bis 28jährige Künstler noch ziemlich von der Art und Weise seiner Lehrmeister Francia und Lorenzo Costa beeinflußt; der musizirende Engel erinnert an Costa, die Heiligen Crescenzio und Vitale an Francia, während gerade die reizende Gestalt des Vitalis dazu beigetragen haben dürfte, daß dies Bild als ein Werk Raffael's betrachtet worden ist.

Ein anderes kleines Bild, im Privatbesitze zu Mailand, möchte etwa, wenn nicht noch früher, so doch sicher in die nämliche Frühperiode, wie das obengenannte, zu setzen sein. Auf der kleinen, etwa 28 Centimeter hohen und 20 Centimeter breiten Holztafel ist die h. Margarethe dargestellt, in der Rechten einen Palmzweig, mit der Linken die Kette haltend, an welcher sie den ihr zu Füßen liegenden Lindwurm führt. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, die einigermaßen an die Umgegend von Urbino erinnert. Der Kopf und die Haltung der Heiligen rufen uns unwillkürlich den Francia in's Gedächtniß, während das Gesichtsoval an jenes der Madonna del Granduca von Raffael gemahnt. Das Bildchen kam von Urbino als Werk Timoteo's nach Rom und wurde dort von seinem jetzigen Besitzer erworben. Den Karton zu dieser kleinen h. Margarethe benutzte der Künstler auch für die Figur der Apollonia in dem Altarbild des Kirchleins der h. Trinità; statt des Palmzweiges gab er dieser Heiligen eine Zange in die Rechte und ließ den Drachen weg. Bei dieser Gelegenheit will ich noch bemerken, daß der Lindwurm zu Füßen der h. Margarethe dem Drachen auf dem Bilde des jungen Raffael, welches den h. Georg darstellt (gegenwärtig in der Galerie des Louvre No. 369, die Federzeichnung dazu in der Uffizisammlung), gleicht.

Ebenfalls um 1500 scheint mir das schöne Bild, jetzt im Besitze des Herrn Moris Moore in Rom, entstanden zu sein. Dasselbe stellt Apollo stehend und unbekleidet dar, wie er dem sitzenden und auf einer Flöte blasenden Mar-

fyas, welcher gleichfalls unbekleidet ift, mit ftolzer Verachtung zuhört. Die Formen der beiden Körper fowie die



Die h. Margarethe. Von Timoteo Viti. Mailand.

Bäumchen der Landfchaft mit ihrem feinen Laubwerk erinnern lebhaft an die Schule des Cofta und Francia; die Landfchaft jedoch ift die dem Timoteo eigenthümliche.

Die Handzeichnung zu diesem Gemälde besitzt die Akademie von Venedig unter dem ihr oktroirten Namen des Raffael. Dieselbe ist von Perini (Venedig) photographirt worden (No. 91). Auch von dem Bilde selbst gieb es eine leidliche Photographie.

Ebenso rechne ich zu den Werken der Frühzeit unsers Timoteo jene Reihenfolge von 17 Majolicatellern, mit Bildern mythologischen Inhaltes verziert, die meiner Ansicht nach zu den kostbarsten Schätzen des Museo Correr in Venedig gehören. Täusche ich mich nicht, so muß Timoteo selbst die herrlichen Bildchen auf die Teller gemalt haben. Jene Figuren tragen insgesammt das Gepräge der Francia-Costa'schen Schule an sich, und es ist mir ganz unbegreiflich, wie ein so einsichtsvoller Mann, wie Lazzari, im Kataloge jenes Museums den hohen Kunstwerth dieser Teller so ganz und gar verkennen konnte, indem er dieselben nicht nur in's Jahr 1484 setzt, sondern sie auch einer Fabrik von Faenza zuschreibt, während sie allem Anscheine nach vielmehr der berühmten Majolicafabrik von Castel Durante angehören dürften. Nicht minder wundert's mich, daß die Herren Cr. und Cav., die doch so oft zu eingehenden Studien in jenem Museum verweilt haben dürften, diese bemalten Teller keiner Beachtung würdigten, während sie im selben Zimmer für Meister vom Schlage eines Pasqualino oder Jacopo da Valenza Worte der Anerkennung zu finden wußten. Es thut dies mir um so mehr leid, als ein aufmunternder Wink ihrerseits mir für meine eigenen Forschungen über Timoteo Viti Muth eingeflößt haben würde.

Außer diesen wenigen mir bekannten Werken aus der Frühzeit des Timoteo Viti mag wohl noch manches andere von ihm, vielleicht unter dem Namen Raffaels, in der Welt zerstreut sein. So besitzt z. B. die Sammlung von Handzeichnungen in Oxford einen schönen weiblichen Kopf, mit schwarzer Kreide gezeichnet — das junge Weib hält in der Linken einen Palmenzweig. In Oxford wird

diese Zeichnung Raffael zugeschrieben. Herr J. C. Robinson, ein feiner Kenner von Handzeichnungen, hat jedoch mit richtigem Takt in dieser Zeichnung die Hand des Timoteo Viti vermuthet [1]). (Im Braun'schen Katalog No. 14). In meinen Augen gehört diese Originalzeichnung untrüglich der Frühzeit des Timoteo Viti an und ist sehr charakteristisch für den Meister.

Stellen wir nun die eben bezeichneten Werke des Timoteo mit jenen Bildern und Handzeichnungen zusammen, welche unserer Ansicht nach dem fünfzehn- oder sechzehnjährigen Raffael angehören dürften. Leider steht uns nur weniges zu Gebote: ein einziges Bildchen und ein paar Handzeichnungen. Das Bildchen ist der s. g. Traum eines Ritters (No. 213) in der Nationalgalerie zu London. Die Handzeichnungen: jene zu dem eben angeführten Bilde ebenfalls im Besitze der Nationalgalerie, und zweitens eine Federzeichnung in der Wicarsammlung zu Lille, auf der zwei junge Bogenschützen dargestellt sind [2]); wahrscheinlich Studien zu einem „Martyrium des h. Sebastian."

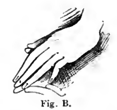
1) A critical account of the drawings by Michel Angelo und Raffaello in the University Galleries, Oxford, by J. C. Robinson, Oxford 1870. Das Vorurtheil jedoch, von dem auch Herr Robinson befangen war, dass nämlich Raffael nicht der Schüler, sondern der Lehrer des Timoteo gewesen sei, hat sogleich wieder seine Augen geblendet. Siehe S. 141, No. 27: «that is a careful, shaded drawing of small life-sized proportions, probably for a St. Catharine. Although full of Raffaellesque expression (ich finde noch fast mehr Costa'sche expression), and resembling Raffaello's style both in type of face and in technical execution, it is certainly not by his hand — — — it may be a copy(?!) from one of Raffaello's drawings by a contemporary artist; perhaps it is the work of his friend Timoteo della Vite.» Wie wenig man im allgemeinen auch die Handzeichnungen des Timoteo kennt, dafür findet man in der Sammlung von Handzeichnungen in der Uffizigalerie einen schlagenden Beweis. Daselbst schreibt man nämlich thörichterweise eine Studie des Sodoma zu einem seiner Wandgemälde im Klosterhofe von Montoliveto (bei Siena) dem Timoteo Viti zu. Diese Zeichnung ist von Philipot photographirt und trägt die Nummer 1952 seines Katalogs.

2) Von Braun photographirt, No. 64.

Ich bitte nun meine jungen Freunde, fich diefe paar Zeichnungen recht genau befehen zu wollen, und ich zweifle nicht, daß fie bald zur Einficht kommen dürften, daß diefelben unfere Gedanken eher auf Timoteo Viti als auf Pietro Perugino hinleiten. Der landfchaftliche Hintergrund auf dem Bild „der Traum eines Ritters“ ift fehr verfchieden von den Landfchaften nicht nur auf den Bildern des P. Perugino und des Pinturicchio, fondern felbft von denen des Raffael in feiner Peruginifchen Epoche. Die Falten, z. B. jene am Oberarm der allegorifchen Figur, rechts vom fchlafenden Ritter, ftimmt ganz und gar mit der Falte am Oberarme der h. Margarethe des Timoteo. Auch gleicht das volle, etwas runde Gefichtsoval diefer weiblichen Figur demjenigen der h. Margarethe. Man betrachte ferner die breite, faft viereckige Mittelhand (metacarpium) des träumenden Ritters, die Timoteo von feinem Lehrer Cofta angenommen (Fig. A) und dann



Fig. A.


Fig. B.

auf den jungen Raffael verpflanzt zu haben fcheint. Es ift merkwürdig, wie fpäter, unter dem Einfluffe des Perugino in Perugia, Raffael diefe feine breite Hand modifizirt; diefelbe wird nämlich fchmäler und die Finger länger (Fig. B), wovon man fich in den zwei Bildern, dem „Gekreuzigten“ bei Lord Dudley [1]) und der „Krönung Mariae“

[1]) In diefem Bilde des jungen Raffael — es ift das erfte mit dem Namen bezeichnete, find die fliegenden Engel oben dem Bilde entnommen, das Spagna nach dem Karton feines Lehrers Perugino für die Kirche von S. Francesco in Perugia ausgeführt hatte (im Vatican); der h. Jo-

in der Vaticanifchen Galerie, überzeugen kann. Diefe beiden Bilder wurden von Raffael zwifchen den Jahren 1501 und 1503 unter dem unmittelbaren Einfluffe des Perugino gemalt, ja die „Krönung der Maria" dürfte höchft wahrfcheinlich als eigenhändiges Werk des Perugino dem Befteller zugeftellt worden fein [1]). Wie aber einige Jahre fpäter, um 1504, Raffael fich felbft wiederfindet und von den Eindrücken der Peruginifchen Schule fich nach und nach frei zu machen trachtet, erfcheint wieder die Cofta-Timoteo'fche breite Hand in den Bildern des jungen Raffael, fo wie auch die Fleifchtöne klarer, die Schatten ftatt fchwarz wieder grau werden. Ein Beifpiel davon die „Vermählung Mariae" vom Jahre 1504, in der Brera-galerie von Mailand, foviel ich weiß, das zweite mit dem Namen bezeichnete Bild von Raffael. Die Kompofition diefes Bildes gehört, wie bekannt, dem Lehrer P. Perugino an [2]), und es ift höchftwahrfcheinlich, daß der junge Raffael nicht aus Mangel an eignen Ideen, fondern auf Wunfch des Beftellers an das Bild feines Meifters fich ftreng gehalten habe. Betrachten wir jedoch die Farbenharmonie in diefem reizvollen Gemälde, fo werden wir nicht in Abrede ftellen können, daß Raffael hier faft eben fo fehr feinem frühern Lehrer Timoteo wieder fich nähert, als er andererfeits feinem zweiten Lehrer Perugino in vielen

---

hannes ift einem andern Bilde entlehnt, dem von P. Perugino für die Kirche von S. Chiara in Perugia im Jahre 1495 gemalten. Dies fchöne Gemälde, die «deposizione», hängt gegenwärtig im Palazzo Pitti (No. 164).

1) Das Bild galt auch lange Zeit in Perugia als Werk des Perugino. Die Engel im obern Theil diefes Bildes find von den mufizirenden Engeln im Bilde des P. Perugino vom Jahre 1500 (in der florentinifchen Akademie) infpirirt.

2) Im Chore der Klofterkirche des h. Hieronymus zu Spello foll von Fiorenzo di Lorenzo (ob früher oder fpäter als P. Perugino gemalt, ift nicht gefagt) eine «Vermählung der Maria» (Frescogemälde) fich befinden, die in der Compofition jener des P. Perugino fehr gleich käme. (Siehe: Indice-Guida von Mariano Guardabaffi).

Zügen noch treu bleibt[1]). Doch genug davon, denn ich fürchte fast, meine jungen Freunde durch solche etwas gar zu pedantische und in's Detail sich verlierende Auseinandersetzungen ermüdet zu haben. Mögen sie mir dieselben zu Gute halten und bedenken, daß mir diese Frage fast zu einer Herzensangelegenheit geworden ist. Es ist meine durch gewissenhafte Studien in mir herangereifte Ueberzeugung, daß nämlich Raffael seine erste Lehrzeit nicht in Perugia, sondern in Urbino gemacht und die frühesten und somit tiefsten Eindrücke in seiner Kunst dort zuerst durch den Vater, sodann durch den anmuthigen Timoteo Viti empfangen habe. Diese Ueberzeugung auf irgend einen jungen Kunstbeflissenen, dessen Geist von den verschimmelten Vorurtheilen sich noch frei erhalten, mittheilen zu können, wäre mein sehnlichster Wunsch. Will es mich doch bedünken, daß das Studium und die Ergründung des Bildungsprocesses dieses vollkommensten Vertreters der italienischen Kunst für einen jungen Forscher eine gar reizvolle Aufgabe wäre.

---

1) Die Form der Hand der Jungfrau, die hinter der Maria steht, ist z. B. ganz Timoteisch, jene dagegen des Jünglings hinter dem h. Joseph vielmehr Peruginisch, und ebenfalls in der Art des Perugino ist der landschaftliche Hintergrund mit dem schönen Tempel in der Mitte. Es gehört mir zur grossen Genugthuung, in dem Abschnitte, den Baron von Rumohr in seinen Forschungen der Entwicklung des jungen Raffael widmet, eine Stelle zu finden, welche beweist, dass jener seine unabhängig urtheilende Kunstforscher ungefähr zur nämlichen Wahrnehmung gelangte, die ich soeben meinen Lesern vorzutragen mir erlaubte. «Es verwirrt uns, sagt Rumohr, wenn wir sehen, dass Künstler von der Stufe, welche sie schon eingenommen, sich zurückwendend, ältere Eindrücke, welche vergessen schienen, wiederum auffrischen, in's Leben rufen, mit dem neu Erworbenen vermählen. Selten ist die Entwicklungsgeschichte selbst berühmter Künstler umständlich bekannt; auch die Raffael's zu summarisch, um schon daraus die Verschiedenheit der Erscheinungen seines Jugendlebens erklären zu können. Also werden wir von der Annahme ausgehen müssen, dass er seit seinem Austritt aus der väterlichen Schule unabhängiger gelebt und gewirkt habe, als geglaubt wird, u. s. w. (III, 34).

Sehen wir nun vor allem nach, welche Werke aus der Frühzeit Raffael's sein berühmter Biograph Passavant anführt.

1) Das Christkind, welches den kleinen Johannes liebkost; in der Sacristei der Kirche von S. Pietro in Perugia. Dieß durch rohe Uebermalung übel zugerichtete Gemälde gehört meiner Meinung nach unbedingt dem P. Perugino an. Man besehe sich namentlich die diesem letzteren Meister eigenthümliche häßliche, schlauchartige Bildung des Bauches der beiden putti, die Form der Hand und des Ohres, so ganz verschieden von der Hand und dem runden, fetten Ohre bei Raffael.

2) Studien nach seinem Meister Pietro, in der Sammlung von Handzeichnungen der Akademie Venedig. Alle diese Federzeichnungen sind, wie ich bereits festzustellen versucht habe, von der Hand des Bernardino Pinturicchio und keineswegs von Raffael.

3) Die Handzeichnung in der Sammlung des Städelschen Instituts zu Frankfurt, welche den h. Martinus zu Pferde darstellt. Raffael gehört diese Zeichnung sicher nicht an, sie dürfte eher einem andern Schüler des Perugino, nämlich dem Eusebio da San Giorgio zuzuschreiben sein. Außer anderem gehört das Pferd des h. Martinus nicht zu jener Pferderaçe, die Raffael sich zum Modell auserkoren hatte. Man vergleiche z. B. den Schädel dieses Pferdes auf der Frankfurter Federzeichnung mit den Pferdeköpfen auf den zwei Federzeichnungen in der Sammlung der Uffizigalerie in Florenz, auf denen der h. Georg im Kampfe mit dem Drachen dargestellt ist, und man wird gewiß mir in dieser Frage beipflichten. Auf der Rückseite dieses Blattes ist eine Federzeichnung des P. Perugino. Hat nun Passavant in dieser Zeichnung den Eusebio da San Giorgio mit Raffael verwechselt, so folgte vor kurzem noch der in Deutschland vielgenannte Kunstschriftsteller Dr. Ernst Förster dem Beispiele Passavant's nach, indem er die „Anbetung der Könige“ in der Stadt-

galerie von Perugia, ein untrügliches Gemälde des Eusebio, ebenfalls dem jungen Raffael zu vindiciren trachtete.

4) Die „Auferstehung Christi“ (gegenwärtig in der Vaticanischen Sammlung). Auch die Herren Cr. und Cav., dem Passavant folgend, schreiben dieses mittelmäßige Bild Raffael zu [1]). Passavant glaubte in einigen Zeichnungen der Sammlung von Oxford Studien zu den Wächtern auf diesem Gemälde erkannt zu haben, ich glaube jedoch, daß er auch darin sich getäuscht habe. Schon bei Besprechung der Predella (No. 1185 in der Münchner Galerie) sprach ich meine Meinung über dies Bild aus, indem ich es dem Giovanni Spagna zuerkannte. Das Tafelbild stand ehemals

---

1) Die Historiographen der italienischen Malerei finden in diesem Bilde sogar Analogien mit dem andern Bilde «Christus am Kreuz» bei Lord Dudley, ein Werk, das der junge Raffael ungefähr ein Jahr vor der «Krönung Mariae» gemalt haben mag. Dies letztere Bild nun hängt in derselben Vaticanischen Galerie, nur einige Schritte von der «Auferstehung Christi» entfernt. Ich bitte daher meine jungen Freunde, beide Bilder mit einander zu vergleichen und dann zu sagen, ob sie in der «Auferstehung Christi» denselben Farbenglanz, dieselben Augen mit der tiefschwarzen Pupille und dem glänzenden Weifs, dieselben schwärzlichen Schatten, dieselbe Hand mit den langen Fingern, denselben seelenvollen Ansdruck in den Köpfen wahrnehmen, die ihnen in der «Krönnng Mariae» nicht entgangen sein werden.

Was vielleicht die Herren Cr. nnd Cav. zu ihrem Urtheil verleitet haben dürfte, sind die zwei fliegenden Engel, die sowohl in der «Auferstehung Christi» als im «Christus am Kreuze» sich vorfinden und in beiden Bildern fast identisch sind. Was kann das aber mehr beweisen, als dafs eben Raffael für den oberen Theil seines Bildes «Christus am Kreuz» von seinem Meister die zwei Engel entlehnte, für den nntern Theil den h. Johannes und die Madonna. Den Johannes entnahm er der 1495 gemalten «deposizione» (im Palazzo Pitti), die Madonna dem grofsen Wandgemälde des Perugino im Nonnenkloster S. Maria de' Pazzi in Florenz. In jenen Zeiten verstand man die Originalität ganz anders als heutzutage, und es war beinahe Brauch, dafs Schüler oder Gehülfen sich die Kartons oder Handzeichnungen des Meisters für ihre eigenen Bilder zu Nutzen machten.

in der Kirche S. Francesco zu Perugia und wurde fchon von Vafari als Werk des Pietro Perugino erwähnt. (Ediz. Lemonnier, VI, 42). Orfini fchreibt es ebenfalls demfelben zu. In neuefter Zeit jedoch, als es im großen Saale des Vaticans aufgeftellt wurde, fanden einige Kunftforfcher im Gefichte des einen Wächters die Züge des Perugino, in jenen des andern fchlafenden die des jungen Raffael. Seit diefer Entdeckung wurde das Bild umgetauft und als gemeinfames Werk des Perugino und des Raffael erklärt. Herr Paffavant fah daher in diefem Gemälde einen rührenden Beweis der innigen Freundfchaft, die Lehrer und Schüler verband. Da diefe Deutung liebenswürdig, ja faft fentimental klingt, mundet fie dem modernen Kunftpublikum, befonders den Damen. Meinerfeits kann ich in diefem Gemälde wahrlich weder die Farben, noch die Formen, noch irgend einen Zug des Urbinaten erkennen; wohl glaube ich dagegen ganz beftimmt die Hand des Giovanni Spagna darin wahrzunehmen, welchem Gehülfen Meifter Perugino wahrfcheinlich die Ausführung des Bildes nach feinem Karton mag überlaffen haben [1]).

5) Auch in dem herrlichen Triptychon, das Perugino für die Certofa bei Pavia gemalt (jetzt in der Nationalgalerie zu London), wollte nicht nur Paffavant [2]), fondern vor ihm fchon Baron von Rumohr, die Hand des jungen Raffael erkennen. Perugino malte aber höchft wahrfcheinlich dies Bild, eines feiner vollkommenften Werke, noch im 15. Jahrhundert, als Raffael noch in Urbino weilte.

---

1) Auch dies Bild wird, wie fpäter die »Krönung Mariae« von Raffael, als Werk des Meifters felbft aus der Werkftatt des Perugino an den Befteller gelangt fein, wefshalb es dann Vafari, feinem Berichterftatter folgend, dem P. Perugino zufchrieb.

2) II, 4. Die Zeichnung zum Engel, der den Tobias in diefem Bilde führt, befindet fich in der Sammlung von Oxford. »Ce dessin, fagt Paffavant, qui passa de la succession de Lawrence dans la collection d'Oxford, peut être considiré, a juste titre, comme un ouvrage de la jeunesse de Raphael.»

Von allen diesen fünf als Erstlingswerke Raffael's von Passavant citirten Bildern vermag ich also keines ihm zuzuerkennen, und ich zweifle nicht, daß jeder ernstere Forscher meiner Ansicht beipflichten wird.

6) Ein kleines Madonnenbild, einst bei der Gräfin Alfani von Perugia, gegenwärtig (?) in einem Privathause in Terni. Meiner Ansicht nach gehört dies Bildchen bloß der Schule des Perugino an.

7) Christus am Kreuze, gegenwärtig bei Lord Dudley in London, um 1501 gemalt.

8) Das Madonnenbild (No. 145) in der Berliner Galerie; die Federhandzeichnung dazu in der „Albertina" in Wien.

9) Das andere Madonnenbild (No. 141) in der Berliner Galerie.

10) Die Krönung der Maria, in der Bildersammlung des Vaticans.

11) Das kleine Madonnenbild, für die Familie Staffa von Perugia gemalt; gegenwärtig im k. k. Palais in St. Petersburg.

12) Der „Traum eines Ritters"; in der Nationalgalerie zu London.

13) Die zwei getuschten Handzeichnungen zu den Fresken in der „Libreria" von Siena, die eine in der Uffizigalerie von Florenz, die andere im Hause Baldeschi zu Perugia. Diese zwei Zeichnungen gehören augenscheinlich dem Pinturicchio an.

14) Die Handzeichnung mit den zwei Grazien in der Sammlung von Venedig; gehört meiner Ansicht nach ebenfalls dem Pinturicchio.

15) Die „Vermählung Mariae", in Mailand.

16) Die „Madonna del Granduca", in Florenz.

Nachdem ich nun die von den bekanntesten Raffaelisten und Kunsthistorikern dem Maler Timoteo Viti zugeschriebenen Bilder gewissenhaft aufgeführt und sodann die künstlerische Entwicklung Raffael's, wie Passavant dieselbe dar-

ftellt, meinen Lefern wieder in's Gedächtniß zurückgerufen habe, fei es mir geftattet, nach meinem eigenen Verftändniß denfelben Weg noch einmal zurückzulegen, wobei ich freilich manches fchon Gefagte werde wiederholen müffen. Doch ich meine, das große Intereffe des Gegenftandes ift es wohl werth, daß man keine Mühe fparen follte, dem Ziele entgegen zu kommen, die fo wichtige Frage aufzuklären.

Nach meiner Anfchauung könnten die von den Raffaeliften der Frühzeit Raffael's zugefchriebenen Werke nicht weiter zurück datirt werden als bis zum Jahre 1500, da ja felbft die gegenwärtig ganz verdorbene Umgangsfahne mit der Dreieinigkeit auf der einen und der Erfchaffung Eva's auf der andern Seite, in Città di Caftello, als ganz im Sinne des Perugino gedacht und gemalt erklärt wird, und da ja dasfelbe von dem zu Grunde gegangenen Gemälde Raffael's mit der „Krönung des h. Nicolaus von Tolentino“ gilt. Wir dürfen indeffen nicht annehmen, daß ein fo begabter, ja frühreifer Jüngling wie Raffael in feinem fünfzehnten oder fechzehnten Jahre der Technik feiner Kunft nicht fchon vollkommen Herr gewefen wäre. Dies beweifen ja fchon feine Werke aus den erften Jahren des 16. Jahrhunderts. Ich halte daher an meinem Glauben feft, daß der junge Raffael nicht vor dem Ende des Jahres 1499 nach Perugia gekommen, und daß er dort nicht als Schüler, fondern als Gehülfe in die Werkftätte des P. Perugino eingetreten fei.

Vorerft werde ich die Werke, die mir von Timoteo bekannt find, chronologifch der Reihe nach aufzählen und dann die nämliche Mufterung an den Bildern halten, die mir der Frühzeit Raffael's anzugehören fcheinen:

Werke des Timoteo Viti.

1) Die thronende Madonna mit den Heiligen Crescentius und Vitalis. (Breragalerie).

2) Die h. Margarethe. (Mailand).

3) Handzeichnung in der Sammlung von Oxford, eine Frau mit einem Palmzweig in der Linken darftellend.

4) Die h. Apollonia, im städtischen Museum von Urbino. Leider sehr verdorben.

5) Die Majolicateller mit Darstellungen aus den Meta-



Orpheus. Museo Correr.

morphosen des Ovidius, im Museo Correr von Venedig. (Siehe die Abbildung).

6) Apollo und Marsyas, im Besitze des Herrn Moris Moore in Rom.

7) Die Verkündigung, mit den Heiligen Sebastian und

Johannes dem Täufer (noch fehr an Francia erinnernd); in der Breragalerie von Mailand.

Auf diefe Werke aus der Frühzeit des Timoteo Viti (etwa vom Jahre 1495 bis 1503) konnte nun wahrlich der junge Raffael nicht den mindeften Einfluß ausgeübt haben, da erftens in denfelben nicht ein Zug an Pietro Perugino, wohl aber gar vieles an Lorenzo Cofta und Francia erinnert, und weil ja andererfeits die Bilder aus Raffael's Frühzeit, wie der „Gekreuzigte", bei Lord Dudley, und die „Krönung Mariae", im Vatican (etwa vom Jahre 1501 bis 1503), ein durch und durch Peruginifches Ausfehen haben?

8) Das Altarbild für den Bifchof Arrivabene, im Jahre 1504 von Timoteo gemalt; in der Sacriftei des Domes von Urbino. In der obern Hälfte diefes vorzüglichen Tafelbildes fieht man die h. Bifchöfe Tommafo di Villanova und Martino, der erftere mit dem Crucifix in der ausgeftreckten Linken, der andere fegnend dargeftellt; die untere Hälfte enthält die Porträts des Bifchofs Arrivabene und des Herzogs Guidobaldo III. von Montefeltro, beide knieend; Hintergrund Landfchaft mit der Stadt Mantua. Gut erhalten, aber in einem fehr fchmutzigen Zuftande.

9) Ein Jüngling im Profil, Bruftbild; in der ftädtifchen Galerie von Brescia, dort dem Cefare da Sefto zugefchrieben.

10) Die „h. Magdalena"; in der Pinakothek von Bologna (1508—1509).

11) Das „Noli me tangere" in Cagli, um 1518(?).

Zu den foeben angeführten Bildern, die mir wenigftens fammt und fonders beftimmt dem Timoteo anzugehören fcheinen, hätte ich gerne noch etliche andere hinzugefügt, wäre ich meiner Sache dabei ficherer gewefen. So erinnere ich mich, um hier nur ein Beifpiel anzuführen, vor Jahren in derfelben Sacriftei des Domes von Urbino neben dem Bilde des Arrivabene eine f. g. Geburt Chrifti gefehen zu haben, die dort zwar dem Giovanni Santi zu-

gefchrieben wird, mir aber durchaus den Eindruck eines Werkes von Timoteo machte, und zwar aus feiner fpätern Zeit, als nämlich fein Landsmann, der vom Herzog hochbegünftigte Girolamo Genga, einen gewiffen Einfluß auf Timoteo ausgeübt haben könnte.

Wie meine Lefer gefehen haben, ift die Ausbeute an Werken des Viti, die ich ihnen zu bieten im Stande bin, eine fehr geringe. Wie viele andere Bilder diefes anmuthigen, liebenswürdigen Meifters mögen indeß, wie fchon gefagt, wahrfcheinlich unter dem Namen Raffael's oder des Francia noch in der Welt zerftreut fein.

Naturgemäß gelangen wir nun zu den Werken aus der Frühzeit Raffael's, die ich gerne feine Urbinatifche Periode (1495—1500) nennen möchte. Meiner Anficht nach gehören derfelben etwa die folgenden an:

1) Die Federzeichnung mit dem Bogenfchützen; noch fehr kindlich und naiv in der Auffaffung, fleißig und forgfältig in der Ausführung. Die Ohrform des jungen Mannes neben dem Bogenfchützen, fo wie auch die feiner Hand und die rückwärts geftrichenen Locken erinnern noch fehr an Timoteo. Diefe intereffante Zeichnung befindet fich in der Sammlung von Lille, welche an Zeichnungen aus der Frühzeit Raffael's reich ift; fie führt die Nummer 64 im Braun'fchen Katalog.

2) „Der Traum eines Ritters". Das reizende Bildchen, welches der Knospe einer Rofe gleich den nahen Lenz verkündet (etwa um 1498), kam aus der Galerie Borghefe nach London und wurde fpäter für die dortige Nationalgalerie erworben.

3) Die Skizze zu diefem Gemälde, welche fich ebenfalls in der Nationalgalerie befindet. Diefelbe ift fehr forgfältig, zierlich und gewiffenhaft, und faft möchte ich fagen, etwas ängftlich mit der Feder ausgeführt und erinnert, wie mich dünkt, an Timoteo fowohl in dem vom Peruginifchen ganz verfchiedenen Aufbau der Landfchaft, dem Wurfe der Falten, z. B. am Oberarm der weiblichen Figur rechts

vom Ritter, dem kurzen, nicht ganz bis zum Knöchel reichenden Gewand derfelben, dem um's Haupt gelegten Tuche (gerade fo, wie es Timoteo im Brauche hatte), als auch in der breiten, etwas platten Mittelhand des fchlafenden Ritters und der rundlichen Kopfform der



Der Traum eines Ritters. Federzeichnung. Nationalgalerie in London.

allegorifchen Figur mit dem Schwerte in der Rechten (Siehe die Abbildung). Auch zweifle ich nicht, daß jeder Sachkundige in diefer fo naiven Zeichnung die Hand eines allerdings fehr genialen Knaben, aber immerhin eines Knaben, erkennen wird.

4) Die Federzeichnung mit einem weiblichen Kopfe, Bruftbild

wahrſcheinlich Studie zu einer Madonna (No. 2797 im Katalog von Philipot). Dieſe herrliche Zeichnung von einem ausgeſprochenen Timoteiſchen Charakter mag Raffael kurz vor ſeiner Abreiſe von Urbino gefertigt und mit ſich nach Perugia genommen haben, denn ſpäter fügte er noch einen andern weiblichen Kopf hinzu, in dem ich ſchon eine fertigere Federführung zu ſehen glaube.[1]) Dieſer letztere Frauenkopf dürfte vielleicht in der Zeit von Raffael hinzugezeichnet worden ſein, als er die ebenfalls in der Sammlung der Uffizigalerie befindliche Zeichnung mit Madonnenſtudien fertigte, die im Katalog des Philipot die Nummer 1096 führt. (1503—1504).

Es folgen nun die Werke Raffael's aus ſeiner Peruginiſchen Periode:

1) Die ſchöne Zeichnung: „Maria, die dem vor ihr ſitzenden Jeſuskinde einen Granatapfel darreicht", in der „Albertina" zu Wien, erinnert noch ſehr an die Weiſe des Timoteo Viti, ſowohl im Geſichtsovale der Madonna, in der Strichführung, als in der Handform, ſo daß ich dieſelbe in die erſte Zeit ſeines Peruginiſchen Aufenthaltes ſetzen möchte. Die linke Hand des Chriſtkindes noch ſehr unvollkommen, die rechte der Madonna ganz Timoteiſch, das Tuch auf der Stirne der Maria ebenfalls nach Art des Timoteo gelegt; auch iſt über den Köpfen noch der Nimbus angedeutet. (Im Braun'ſchen Kataloge No. 149).

2) „Chriſtus am Kreuze", bei Lord Dudley in London; um 1501 gemalt. Die feine, etwas weibliche, empfängliche Natur des jungen Raffael's vergißt in Perugia gar bald ſeinen Lehrer Timoteo und ſucht, wie wir in dieſem intereſſanten Bilde ſehen, ſchon ganz und gar an die Art und Weiſe ſeines neuen Meiſters ſich anzuſchmiegen. Wir haben bereits bemerkt, daß Raffael zu dieſem Gemälde dem Meiſter Pietro ſowohl die beiden

1) Natürlich iſt dieſe letztere Angabe bloſs Vermuthung und könnte daher Illuſion ſein.

fliegenden Engel, welche das Blut Chrifti in Kelchen auffangen, wie auch den h. Johannes und die Madonna entlehnte. Das Bild ift fehr fchwarz, ja rußig in den Schatten. Die Form der Hand ift nach der Peruginifchen Hand modifizirt, die Mittelhand nämlich fchmaler und die Finger länger als bei der Hand des träumenden Ritters; das Ohr des h. Hieronymus fett und rund, wie Raffael dasfelbe von diefer Zeit an bis an fein Lebensende beibehielt; der landfchaftliche Grund durchaus Peruginifch: eine Thalebene, mit einem Fluffe in der Mitte, auf beiden Seiten Hügelland. Auch finden wir hier, z. B. auf dem Schenkel des h. Hieronymus, jene länglichen Querfalten, die dem Perugino und dem Pinturicchio eigenthümlich find. Kurz, in diefem Bilde Raffael's ift faft nichts mehr, was noch an Timoteo erinnerte. Der edle, zarte und tiefe Geift des jungen Künftlers leuchtet jedoch fchon aus diefen Geftalten fo hell und glänzend uns entgegen, daß wir dabei des Pietro Perugino kaum gedenken.

3) In diefe Epoche ungefähr dürfte auch die naive Federzeichnung „Madonna und das Chriftkind“ mit einem landfchaftlichen Hintergrund, der wieder an die Landfchaften Timoteo's erinnert, zu fetzen fein. Ueber dem Haupte der Madonna ift noch der Nimbus angedeutet, den Raffael fpäter auf feinen Handzeichnungen gewöhnlich wegläßt. In der Sammlung von Oxford, und No. 10 im Braun'fchen Katalog.

4) Das Bildniß feines Meifters Perugino, in der Galerie Borghefe zu Rom, und dafelbft dem Holbein zugemuthet [1]). Dies leider etwas verdorbene Gemälde kam mit dem „Traum eines Ritters“ und den „drei Grazien“ (bei Lord Dudley) von Urbino nach Rom.

5) Die „Krönung Mariae“, im Vatican. Ebenfalls noch fchwärzliche Schatten. Die Form der Hand und der land-

1) Siehe meinen Auffatz über die Galerie Borghefe in der von Lützow'fchen «Zeitfchrift für bildende Kunft», Jahrg. XI.

fchaftliche Hintergrund Peruginifch wie in No. 2. Einige von den muficirenden Engeln in diefem Gemälde find von den Engeln des Perugino infpirirt, die Pietro in feinem fchönen Bilde anbrachte, welches er im Jahre 1500 für die Mönche von Vallombrofa malte, und das gegenwärtig in der Akademie von Florenz feinen Platz gefunden hat. Es ftellt die „Verklärung der h. Jungfrau“ dar. Von Alinari photographirt [1]).

Diefes Bild wurde lange Jahre für das Werk des Perugino felbft gehalten, und wahrfcheinlich deßhalb, weil es bei ihm beftellt wurde und dann als Arbeit des Meifters und nicht des Gehülfen an den Committenten mag abgeliefert worden fein [2]).

6) „Maria mit dem Kinde“, in der Berliner Galerie (No. 141): Maria lieft in einem Buche, das fie in der Rechten hält; mit der Linken ftützt fie den rechten Fuß des auf ihrem Schooße fitzenden Kindes. Das Kind hält in der Linken einen Stieglitz. Schwarz in den Schatten, wie die drei oben bezeichneten Gemälde. Handform und landfchaftlicher Hintergrund Peruginifch; die Finger jedoch nicht mehr fo lang wie in den Bildern 2 und 4, der Daumen fowohl in der Form als in der Bewegung durchaus der des Perugino; felbft die Formen des nackten Kindes erinnern an die Putti von Meifter Pietro. Wäre Raffael noch einige Jahre länger in der Werkftatt

---

1) Herrliche Studien nach der Natur zu diefem Bilde Raffael's im British Mufeum; No. 70 im Braun'fchen Katalog. Die Sammlung von Lille befitzt ebenfalls eine fchöne Studie, nämlich zum Kopfe und den Händen des h. Thomas; von Braun photographirt, No. 58.

2) Die fchöne Predella zu diefem Bilde befindet fich ebenfalls im Vatican, leider aber fehr übergangen. Sie befteht aus drei Abtheilungen: die himmlifche Botfchaft, Vorftellung Chrifti im Tempel und Anbetung der Hirten. Die Federzeichnung zur «Verkündigung» in der Sammlung des Louvre; jene zur «Vorftellung im Tempel» in der Sammlung von Oxford und endlich die Skizze zur «Anbetung der Hirten» bei Cavalier Donini in Perugia.

und unter dem unmittelbaren Einfluß des Perugino geblieben, so würde er sich zweifellos so sehr in die Manier seines Meisters eingelebt haben, daß es ihm später schwere Mühe gekostet hätte, sich aus derselben wieder herauszuarbeiten.

7) „Maria mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Franciscus"; ebenfalls in dieser Galerie (No. 145). Die Komposition zu diesem Bilde entlehnte Raffael einer zierlichen Federzeichnung des Pinturicchio, die sich in der Albertina zu Wien befindet. Ich weiß zwar, daß jene schöne, sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung von den größten Autoritäten, Passavant mit eingerechnet, dem Pietro Perugino zugeschrieben wird, welcher Ansicht ebenfalls die Verfasser des Berliner Galeriekatalogs huldigen; allein so leid es mir auch thut, solchen Männern zu widersprechen, so ist es mir doch unmöglich, ihrer Meinung beizupflichten. In der Federzeichnung der Albertina ist nämlich die Form der Hand, sowohl der Madonna als ganz besonders des h. Hieronymus, ebenso die Form des Ohres des h. Franciscus weder Raffaelisch noch in der Art des Perugino, sondern sie ist eben die dem Pinturicchio eigenthümliche. Auch ist der Typus des Christkindes derselbe, dem man häufig in den Madonnenbildern des Pinturicchio begegnet, z. B. auch in seinem schönen Altarbilde, welches einst den Hauptaltar der Kirche der h. Anna in Perugia schmückte und später in die städtische Galerie gelangte. (Dies Bild wurde von Pinturicchio im Jahre 1495 gemalt [1]). Ebenso finden wir den breiten, tellerförmigen goldnen Nimbus mit dem darin angebrachten Kreuze über dem Haupte des Jesuskindes, soviel ich mich erinnere, nur beim Pinturicchio, nicht aber bei Perugino und auch nicht beim jungen Raffael. Noch eine andere Bemerkung sei mir erlaubt. Die spitze, feine

1) Auch Baron von Rumohr erwähnt mit Lobsprüchen dieses Bild (II, 331).



Feder, deren ſich der Meiſter für dieſe Zeichnung bediente, iſt dieſelbe, die er bei der Ausführung der meiſten ſeiner Handzeichnungen in der venezianiſchen Akademie gebrauchte. In den Federzeichnungen des Perugino dagegen ſind die Striche breiter und dichter gekreuzt, die Schatten daher viel ſtärker, ſchwärzer angegeben. Mir iſt überdieß kein Madonnenbild von Pietro bekannt, wo das Chriſtkind, wie in der Handzeichnung der Albertina, auf einem Kiſſen auf den Knieen ſeiner Mutter ſitzt, wie dies wiederum bei Pinturicchio ſehr oft der Fall iſt. Doch das ſind alles nur Worte, und wenn es wahr iſt, daß ſich mit Worten trefflich ſtreiten läßt, ſo iſt's eben ſo wahr, daß man mit bloßen Worten nicht überzeugen kann. Damit nun meine jungen Freunde in der beregten Streitfrage eine eigene Meinung ſich bilden können, mögen ſie mir erlauben, einige photographirte Federzeichnungen ſowohl des einen als des andern Meiſters ihnen zu bezeichnen, damit ſie dieſelben mit einander vergleichen und die Art des einen Meiſters von der des andern unterſcheiden lernen.

a. Pinturicchio.

Ich wähle von dieſem Meiſter gerade einige ſeiner beſſeren Federzeichnungen aus der bekannten Sammlung in der venezianiſchen Akademie; denn falls dieſelben, wie man ſeit Boſſi allgemein annimmt, Raffael angehören, ſo müßte unſtreitig auch die Federzeichnung in der Albertina (zum Bilde in Berlin) nicht mehr dem Perugino, ſondern dem Urbinaten zuerkannt werden; ſind jedoch, wie ich überzeugt bin, die Zeichnungen in Venedig von Pinturicchio, ſo muß auch die Zeichnung in der Albertina von dieſem Meiſter herrühren.

1) Eine knieende weibliche Figur mit ſanft geſenktem Kopfe und gefalteten Händen. Von Perini photographirt, No. 7. Ich erkenne hierin eine Studie des Pinturicchio zu ſeiner „Madonna“ im „Praeſepium mit dem h. Hieronymus“ in ſeinem ſchönen ums Jahr 1483 gemalten Altar-

bilde der 1. Kapelle rechts in der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom[1]).

2) Zwei männliche Figuren, vom Rücken gesehen, Gewandstudien. Bei Perini in Venedig, No. 21. Im Auftrage des Perugino von Pinturicchio ausgeführt.

3) Zwei von den drei Grazien der antiken Marmorgruppe, einst in der Libreria des Domes, gegenwärtig in einem Zimmer des bischöfl. Palastes zu Siena aufbewahrt. No. 59 bei Perini, im Kataloge des Selvatico Quadro XXVI, 18. „bastevole intelligenza dell' antico, ma poca correzione").

Diese drei Handzeichnungen sind offenbar alle von einer und derselben Hand.

b. P. Perugino.

1) Ein lesender Mönch, ganze Figur. Federzeichnung in der Sammlung der Uffizigalerie von Florenz. Von Philipot photographirt No. 628.

2) Die ganze stehende Figur des Sokrates (im Cambio zu Perugia), fleißig ausgeführte Federzeichnung; Uffizigalerie. No. 543 des Braun'schen Katalogs.

3) Zwei stehende männliche Figuren, von denen die eine einen Bogen spannt, die andre den Bogen abschießt. (Wahrscheinlich Studie zu seinem Freskobilde „die Marter des h. Sebastianus", in der Kirche von Panicale bei Perugia.) Federzeichnung in der Sammlung des Herzogs von Aumale. Von Braun photographirt, No. 100.

4) Federzeichnung; Studien zu Putti in verschiedenen Stellungen. In der Sammlung der Uffizigalerie, im Kataloge von Philipot, No. 649.

Hat nun der junge, etwa zwanzigjährige Raffael das Bildchen der Berliner Galerie wirklich, wie ich glaube,

---

1) Im Kataloge des Marchese Selvatico (Quadro XXIII, 7) wird diese Zeichnung irrthümlich ausgegeben für: uno studio di Raffaello tolto dalla figura della Vergine nella celebre tavola del Perugino che vedesi nella Chiesa di S. Francesco a Perugia.

nach der Federzeichnung des Pinturicchio in der Albertina gemalt, fo werden wir unwillkürlich zur Annahme geführt, daß Raffael während feines Aufenthaltes in Perugia auch mit Pinturicchio in nahen freundlichen Beziehungen geftanden habe. Bei einem folchen Freundfchaftsverhältniß zwifchen dem faft fünfzigjährigen Decemvir Pinturicchio und dem zwanzigjährigen Raffael liegt die Vermuthung auf der Hand, daß der junge Urbinate aus Lernbegierde öfters auch die Werkftätte des berühmten Pinturicchio befucht habe. Jene bekannte Zeichnung in der Sammlung von Oxford [1]), welche vier aufrecht ftehende junge Männer darftellt, von denen drei auf eine Lanze fich ftützen, liefert uns, meine ich, den beften Beweis für die Richtigkeit diefer Hypothefe. Auf diefer Zeichnung fehen wir nämlich denfelben Jüngling in verfchiedenen Stellungen dargeftellt. Es ift alfo eine Studie nach der Natur, ein f. g. Aktftudium, und keine Compofition. Hat nun Pinturicchio zur felben Stunde und nach demfelben Modell diefelben Studien gemacht, was ich für das Wahrfcheinlichfte halte, oder hat er diefe Aktftudie von Raffael für eines feiner Wandgemälde in der Libreria von Siena entliehen?

Soviel ift zunächft gewiß, daß Pinturicchio in einem feiner fienefifchen Fresken drei von diefen vier Burfchen im Mittelgrunde angebracht hat, mit Modificationen der Zeichnung: Zum Beifpiel der junge Krieger mit der Lanze und dem gelben Mäntelchen, welcher auf der Aktzeichnung von Raffael, faft im Profil gefehen, nach links fchaut, hält in der Freske den Kopf nach rechts gewendet; der andere Burfche, der Führer, der mit rother Mütze den anderen voranfchreitet, läßt im Freskobilde feinen auf die Spitze geftellten linken Fuß ganz fehen, während er auf dem Blatte Raffael's anders geftellt ift, auch hält derfelbe bei

1) No. 14 im Kataloge der Raffaelifchen Zeichnungen von Herrn I. C. Robinfon.

Pinturicchio den rechten Arm ausgeftreckt und hat überdieß einen Stock in der Hand, Einzelheiten, welche auf der Zeichnung Raffael's anders fich darftellen. Die mittlere Figur in der Aktftudie Raffael's fehlt in der Freske. Uebrigens ift die Gruppe bei Pinturicchio viel lebendiger als in der Studie Raffael's.

Auf Grund diefer Beobachtungen fcheint mir die Vermuthung erlaubt, daß der junge Raffael im Atelier des Pinturicchio diefelbe Figur in verfchiedenen Stellungen nach der Natur wahrfcheinlich gemeinfchaftlich mit feinem ältern Freunde Pinturicchio gezeichnet habe. Wäre es doch beinahe lächerlich, anzunehmen, daß ein in feiner Kunft ergrauter Meifter, der gewefene Hofmaler des Papftes Alexander VI., von einem zwanzigjährigen Jüngling die Kompofition zu feinem Werke in der Libreria des Domes von Siena fich habe anfertigen laffen.

Vafari, der, wie dies auch fchon Baron von Rumohr zu bemerken Gelegenheit nahm (II, 330), auf den Pinturicchio nicht eben gut zu fprechen war, hat nur die von der fienefifchen Municipaleitelkeit erfundene Fabel blindlings für baare Münze angenommen und fie durch fein Werk in Umgang gefetzt [1]).

1) Siehe darüber den Commentar der florentinifchen Herausgeber des Vafari (Ediz. Le Monnier V, 287). In dem dort mitgetheilten Vertrage heifst es unter anderm: Item sia tenuto fare tutti li disegni delle istorie di sua mano, in cartoni et in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in secho ritocchare et finire infino alla perfectione etc.

Mir ift es ein Räthfel, wie Rumohr im Stande war, in jenen Fresken von Siena fo viele verfchiedene Hände zu gewahren. Derfelbe fagt nämlich (III, 45): «Sichtlich haben in der Libreria viele Gehülfen die Hand angelegt; in der Krönung des Aeneas Sylvius zum öffentlichen Poeten ift des Sodoma Hand, Geift und Gefchmack unverkennbar(!!). An anderen Stellen macht fich Pacchiarotto bemerklich — — anderen, minder begabten Gehülfen ift das geringere in diefen Ausführungen beizumeffen; Raffael's Hand indefs verräth fich nirgends, nicht

Meiner Anficht nach find die fieben oben bezeichneten Werke, natürlich neben vielen Zeichnungen, die hier aufzuführen zu weit führen würde, von Raffael während der erften drei Jahre feines Aufenthaltes in Perugia und unter dem unmittelbaren Einfluffe feines Meifters Pietro Perugino ausgeführt worden, alfo zwifchen den Jahren 1500 und 1503. Gegen Ende des letzteren Jahres begab fich Pietro nach Florenz und brachte dann die meifte Zeit der folgenden Jahre 1504 und 1505 theils hier, theils in Città della Pieve, feinem Geburtsorte, zu.

Nach der Abreife feines Meifters fich felbft überlaffen [1]),

---

einmal in den beiden Gemälden, welche ficher nach feinen Entwürfen (was ebenfalls unrichtig ift) ausgeführt worden find.»

(Ift irgend eines Gehülfen Hand in der einen oder der anderen jener Fresken bemerklich, fo dürfte es, meiner Anficht nach, in einigen Landfchaften die des Matteo Balduzzi fein.)

Anderer Meinung find die Herren Cr. und Cav. (III, 281), die da fagen: We have no doubt that he is correctly described by Vasari as having engaged many of the apprentices and workmen in the shool of Perugino. We shall find that amongst these young Raphael was probably included, und Seite 287: and the ressemblance of style between those of young Sanzio now at Venice (Zeichnungen) and others which repeat scenes depicted in the Piccolomini(?) library strengthens the belief that he did so.

1) Die Reife Raffael's nach Siena, um dort dem Pinturicchio in feinen Frescomalereien in der Libreria des Domes hülfreiche Hand zu leiften, nimmt heutzutage wohl kein ernfterer Kunftforfcher noch an. Es war dies offenbar eine pure Erfindung des fienefifchen Lokalpatriotismus. Ift doch kein Zug in jenen Frescobildern wahrzunehmen, der über die Kunftfähigkeit des Pinturicchio hinausginge, im Gegentheil fcheinen mir in denfelben die Fehler des Meifters fowohl in den Compofitionen als auch in der Zeichnung vielleicht ftärker als anderswo zu Tage zu treten. Paffavant giebt zwar zu, dafs Raffael an jenen Fresken keinen direkten Antheil gehabt habe, und citirt zum Beweife die «Gefchichte von Siena» von Sigismund Tizio, worin ja kein Wort ftehe, das auf eine Cooperation Raffael's an jenen Wandgemälden fich deuten liefse(!!). Da jedoch die Federzeichnung nach den Grazien in Marmor, die fich in jener Libreria befanden, als Zeichnung Raffael's allgemein anerkannt werde (diefe Zeichnung gehört zum Cyclus fogenannter Raffaelifcher Hand-

fcheint Raffael, unter der Leitung feines genialen Naturells, fich beftrebt zu haben, nach und nach von der Perugines-ken Manier frei zu werden, wovon unter anderm die wohl in jenem Jahre entftandene „Madonna del Libro“, für's Haus Staffa in Perugia gemalt, uns einen Beweis liefert. Im felben Jahre 1503 dürfte auch der h. Seba-ftian, Bruftbild, entftanden fein, aus der Sammlung des verftorbenen Grafen Lochis in die Communalgalerie von Bergamo gelangt.

Im folgenden Jahre 1504 vollendete er das herrliche Bild „die Vermählung der Maria“ für die Kirche von S. Francesco in Città di Caftello (Breragalerie). Es ift merk-würdig, daß in diefem Gemälde, deffen Kompofition, wie bekannt, dem Perugino angehört, Raffael zum Theil wie-der auf feine frühere Timoteifche Form der Hand zurück-kommt. Auch die rußigen Schatten und rabenfchwarzen Pupillen feiner früheren Bilder (No. 2, 3, 4) find hier verfchwunden, und die Fleifchtöne haben eine hellere Fär-bung angenommen, die mehr der Carnation in den Bil-dern des Timoteo als des Perugino ähnlich ift.

Im Frühjahr 1504 befuchte Raffael, nach einer Ab-wefenheit von mehr als drei Jahren, feine Vaterftadt Ur-bino. Es ift mehr als wahrfcheinlich, daß er während der fünf oder fechs Monate, die er dort zubrachte, für den Herzog Guidobaldo die von Paffavant bezeichneten Bil-der [1]) ausführte, ja daher vielleicht im Atelier feines Freundes und ehemaligen Lehrers Timoteo Viti fich etablirte.

Gegen Mitte Oktober deffelben Jahres 1504 kam Raf-fael zum erften Male nach Florenz. Hier fcheinen die

---

zeichnungen in der venezianifchen Akademie), fo müffe, fchliefst Paffa-vant, der junge Raffael fich in Siena längere Zeit aufgehalten haben (I, 60). Wie wir jedoch bereits gefehen, gehört auch die Zeichnung mit den zwei Grazien nicht Raffael, fondern dem Pinturicchio an.

1) Es find dies der h. Georg und der h. Michael (beide Bildchen in der Galerie des Louvre). Ich möchte ihnen noch die «drei Grazien» (bei Lord Dudley) anreihen.

Werke Lionardo's da Vinci und Michelangelo's auf den jungen Urbinaten den tieffsten, nachhaltigsten Eindruck ausgeübt zu haben. Wie sehrer namentlich von dem anmuthsvollen Wesen Lionardo's sich angezogen gefühlt, ersehen wir nicht nur aus mehreren Handzeichnungen aus dieser ersten florentinischen Epoche [1]), sondern eben so deutlich aus dem Bildnisse der Magdalena Doni, welches unwillkürlich an das Porträt der Mona Lisa del Giocondo von Lionardo erinnert [2]).

Neben den Bildnissen der Ehegatten Doni (im Palazzo Pitti) mögen in derselben Zeit die Madonna di Casa Tempi (in der Münchner Galerie), die s. g. Madonna del Granduca (im Palazzo Pitti), und die Madonna bei Lord Cooper in Panshanger in der Nähe von London, die wunderherrlichste aller Madonnen Raffael's, angehören. Im landschaftlichen Grunde dieses letztern Bildes sehen wir den Hügel von S. Miniato dargestellt mit Cronaca's schönem Capuzinerkirchlein, das Michelangelo

1) Vor Allem nenne ich das Blatt mit der flüchtig hingeworfenen Skizze nach dem Karton von Lionardo's «Reiterkampf um die Fahne»; auf demselben Blatte: der Profilkopf eines Alten und ein Pferdekopf, alle drei Nachbildungen nach Lionardo. Daselbst ebenfalls noch die Studie eines männlichen Kopfes, den Raffael im folgenden Jahre zu seinem h. Placidus im Wandgemälde von S. Severo in Perugia benutzte. Diese Zeichnung befindet sich in der Sammlung von Oxford (No. 15 des Braun'schen Katalogs). Eine zweite Zeichnung mit der Feder nach dem Karton von Lionardo besitzt die Sammlung von Dresden, No. 79 des Braun'schen Katalogs. Eine dritte Federzeichnung aus dieser Zeit ist die Nachbildung des «David» von Michelangelo. Raffael stellte den berühmten Koloss vom Rücken dar. (Die Originalzeichnung im British Museum, No. 79 des Braun'schen Katalogs.)

2) Die meisterhafte Federzeichnung zu diesem Bildnisse befindet sich in der Sammlung des Louvre; No. 329 im Kataloge Reiset, und No. 255 des Braun'schen Katalogs. Die Form der Hand ist sehr charakteristisch; die Federführung einfach, fest und sicher. Im Porträt des Gemahls sind die Schatten noch Peruginesk schwarz, die Landschaft auf diesem Bilde ist aber wieder Timoteisch.

feine „bella Villanella“ zu nennen pflegte. Erinnert nun Raffael in den zwei erftern der eben genannten Madonnenbildern mehr an Timoteo denn an Perugino [1]), fo erfcheint in dem letzteren Bilde der junge Künftler fchon in feiner ganzen Selbftändigkeit vor unfern Augen. Aus diefem Bilde weht der bezaubernde Duft feiner göttlichen Seele in feiner ganzen Fülle uns entgegen. Im Madonnenbilde der Berliner Galerie (No. 145) behält Raffael, an Pinturicchio fich anfchmiegend, die von der fienefifchen Schule nach Perugia gebrachte Anordnung bei mit den zwei zur Seite der Madonna ftehenden Heiligen, gerade fo wie wir dies auf den meiften Madonnenbildern eines Tiberio d'Affifi, eines Spagna, des Pinturicchio u. a. beobachten. Andererfeits machen wir die Beobachtung, daß Raffael feit feinem erften Aufenthalte in Florenz der Landfchaft als Staffage feiner Madonnenbilder eine größere Bedeutung zumißt. In allen Raffaelifchen Madonnenbildern, deren Entftehung man in die folgenden Jahre 1505, 1506 und 1507 fetzen darf, wie z. B. in jener unter Nummer 147 der Berliner Galerie, der Jungfrau im Grünen der Belvederegalerie von Wien, in der Madonna del Cardellino der Tribuna in Florenz u. f. f., fehen wir die Jungfrau mit dem Chriftkinde und dem kleinen Johannes in heiterer offener Landfchaft vor uns. Später umftellt Raffael die Madonna zuweilen auch mit Gliedern der h. Familie, wie Jofeph, Elifabeth, Anna. Es ift dies eben der bedeutfame Wendepunkt in der italienifchen Kunftgefchichte, wo die Kunft aus der Kirche tritt und

1) Sowohl in der Madonna de' Tempi als in der des Granduca ift der fchwärmerifche, fehnfuchtsvoll fchmachtende Zug des Perugino verfchwunden, die Carnation ift heller und mehr der des Timoteo ähnlich als der dunklern Färbung des Perugino. Freilich läfst Raffael was Naturwahrheit, geiftreiche Auffaffung und Tiefe der Empfindung anlangt, in dem einen wie in dem anderen Bilde, feine ehemaligen Lehrer weit hinter fich zurück.

das Freie fucht: Die Madonna vermenfchlicht fich und wird zur zärtlichen Mutter.

Der erfte Aufenthalt Raffael's in Florenz mag beiläufig bis Ende September des Jahres 1505 gedauert haben. Er kehrte fodann wieder nach Perugia zurück, wofelbft er, wie es fcheint, faft ein ganzes Jahr zubrachte, bis er nach Florenz zurückkehrte. In diefe Zeit dürften etwa die folgenden Werke zu fetzen fein: Die Madonna der Berliner Galerie, No. 147a, die „Jungfrau im Grünen“ in Wien, der kleine fegnende Chriftus in der ftädtifchen Galerie von Brescia, die f. g. Madonna degli Anfidei (in Blenheim), die Madonna des h. Antonius von Padova (beim Fürften von Sa Lucia) und der obere Theil des Wandgemäldes im Klofter von S. Severo in Perugia.

Gehen wir nun pflichtgemäß zur Betrachtung der f. g. Madonna del Duca di Terranova (No. 147a) in der hiefigen Galerie über.

Wenn wir in den Madonnen di casa Tempi, del Granduca und in den Bildniffen der Ehegatten Doni eine Art Rückkehr zur Weife des Timoteo wahrzunehmen Gelegenheit hatten, fo fehen wir in der Jungfrau im Grünen und mehr noch in diefer Madonna del Duca di Terranova in Raffael neben florentinifchen Einflüffen auch Peruginifche Eindrücke wieder wach werden, wie dies zu meiner Freude auch Herr Doktor Julius Meyer bemerkt. Der kleine Putto, links von der Jungfrau, erinnert fehr an Meifter Pietro. Die runde Form des Bildes fcheint auf florentinifche Beftellung zu deuten. Aus den eben berührten Gründen könnte meiner Anficht nach der Schluß gezogen werden, daß die Entftehung diefes fchönen Bildes etwa in den Spätherbft des Jahres 1505, und mehrere Monate vor der Jungfrau im Grünen, zu fetzen fei. Es ift auffällig, daß Raffael zu diefem Gemälde eine Zeichnung feines Meifters Perugino benutzt zu haben fcheint. Täufche ich mich nicht, fo muß Raffael wahrfcheinlich fchon früher die in feinem Sinne modifizirte Kopie nach

der Federzeichnung des P. Perugino gemacht haben, welche Raffaelifche Kopie in der Sammlung von Lille fich vorfindet. (No. 46 des Braun'fchen Katalogs [1]). Raffael hat in feinem Bilde den h. Hieronymus und den Engel weggelaffen, welche auf der Handzeichnung hinter der Madonna ftehen, und dafür zur beffern Raumausfüllung des Tondo zur Linken der Jungfrau einen Putto gefetzt [2]).

---

1) Diefe fehr intereffante, fkizzenhaft hingeworfene Zeichnung, Schwarzkreide und Gips, rathe ich allen meinen jungen Freunden fich zu verfchaffen, um fie zu ihrer Belehrung mit der Federzeichnung von Meifter Perugino zufammenhalten und vergleichen zu können. Solche Studien dürften mehr als alle gedruckten Auseinanderfetzungen zur innigern Bekanntfchaft mit dem Wefen Raffael's verhelfen.

2) Merkwürdigerweife hielt fich Raffael bei Ausführung feines Bildes mehr an die Originalzeichnung feines Meifters denn an die von ihm modifizirte Nachbildung, Im Gemälde find nämlich folgende Modificationen der Peruginifchen Originalzeichnung von Raffael eingeführt worden: die Lage und Geberde des Chriftkindes ift natürlicher, lebendiger und feiner in den Linien als in der Zeichnung des Perugino; der linke Fufs des Chriftkindes liegt im Bilde über dem rechten, in der Zeichnung ftöfst das rechte Füfscben unfchön an den Knöchel des linken, die harte Linie, die vom Nacken des Jefuskindes bis zur Fufsfpitze feines linken Fufses läuft, ift im Bilde geändert, wodurch die Bewegung des Körpers an Anmuth gewonnen hat. Die Stellung des linken Armes und der beiden gefpreizten Kniee der Jungfrau, in der Zeichnung des Perugino hart und unfcbön, ift im Bilde finnig modifizirt; auch die Kopfbewegung der Jungfrau ift im Bilde würdiger, weniger fentimental und füfslich denn in der Zeichnung; ihr linker Arm mit der nichtsfagenden Handgeberde und dem fteifen Mantel darüber ift im Bilde ebenfalls vortheilhaft geändert u. f. f. Es mufs hier noch bemerkt werden, dafs die bewufste Federzeicbnung des Perugino in der Sammlung, in der fie ficb befindet, dem Raffael zugefchrieben wird. Ich denke jedoch, dafs jeder feinere Kenner von Handzeicbnungen mir zugeben wird, dafs diefelbe alle Kennzeicben aufweife, nacb welchen die Federzeichnungen des Pietro Perugino von denen feiner Schüler und Nachahmer unterfchieden werden können. Ich will hier nur folgende bezeichnen: die Form des Ohres und der Hand, welche wohl die des Perugino aber keineswegs die des jugendlichen Raffael ift; die dem Pietro eigenthümliche fchlauchartige Form des Bauches in der Figur des Chriftkindes, fowie der Gefichtsausdruck des-

Wie ſchon bemerkt, hat Raffael die Kompoſition zwar dieſes Mal nicht dem Pinturicchio, wohl aber ſeinem Meiſter Perugino entlehnt. Ich beſitze die Photographie der Peruginiſchen Federzeichnung, bin aber nicht in der Lage, anzugeben, in welcher Sammlung die Originalzeichnung ſich befindet. Bei Zuſammenſtellung der Photographien dieſer beiden Zeichnungen, d. h. der Originalzeichnung des Pietro und der flüchtig hingeworfenen Kopie Raffael's, erſcheinen mir nun die ſinnvollen Modificationen, die der junge Raffael in dem Originale ſeines Meiſters einzuführen für gut erachtete, vom höchſten Intereſſe, ſo z. B. an der Stellung und der Geberde des h. Hieronymus und des Chriſtkindes; an der Stellung des linken Armes der Madonna u. a. m. Auch hat er den bei Perugino allzulangen Oberkörper der Jungfrau richtig verkürzt; mit einem Worte, dieſe flüchtige Nachbildung des jungen Raffael bekundet auf eine ſchlagende Weiſe die volle Selbſtändigkeit und Superiorität, die er ſchon zu jener Zeit ſeinem ehemaligen Meiſter gegenüber ſich erworben hatte.

Im Herbſte des Jahres 1506 ſcheint Raffael ſchon wieder nach Florenz zurückgekehrt zu ſein, nachdem er ſein Wandgemälde in S. Severo zu Perugia unvollendet hatte ſtehen laſſen. In Florenz malte er unter anderm auch die ſchöne ſ. g. Madonna del Cardellino, die wir in der Tribuna zu Florenz, trotz der dieſem Bilde zugefügten Unbilden, bewundern. Auch begann er dort ſpäter das große Altarbild für die Familie Dei (No. 165, im Palazzo Pitti), wo die Einflüſſe des Fra Bartolommeo della Porta ſich ſo bemerklich machen. Leider ließ Raffael auch

ſelben; die harten, lebloſen Umriſſe ſowohl beim Chriſtkinde als beim kleinen Johannes; die tiefſchwarzen Schatten, namentlich am linken Backen des h. Hieronymus. Die bauſchigen Querfalten auf dem linken Knie der Jungfrau und am Hemdchen des kleinen Johannes ſind dieſelben, welchen wir in den Federzeichnungen des Perugino und auch in denen des Pinturicchio zu begegnen gewohnt ſind, nie aber bei Raffael.



dies Bild unvollendet, da dringende Gefchäfte ihn wieder nach Perugia zurückgerufen zu haben fcheinen. Raffael war fchon damals fowohl in Florenz als in Perugia und Urbino ein berühmter Meifter, fo daß Beftellungen von allen Seiten ihm zufloffen, und er darum genöthigt war, zu Gehülfen feine Zuflucht zu nehmen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, daß gar manches in diefer Epoche feiner Thätigkeit (vom Ende des Jahres 1506 bis Mitte 1508) aus feinem Atelier hervorgegangene Werk die Raffaelifche Abftammung minder rein zur Schau trägt als die früheren Werke [1]).

Am Schluffe meiner vielleicht allzulangen Plauderei über Timoteo Viti's Verhältniß zum jungen Raffael drängt es mich, an meine Lefer die Bitte zu richten, die langen Auseinanderfetzungen und Abfchweifungen zur Begründung meiner Hypothefe mir zu gute halten zu wollen. Es mag wohl fein, daß das Refultat meiner Forfchungen über die Entwicklungsgefchichte des Urbinaten nur eine Illufion fei. Doch wird man mir vielleicht fo viel wenigftens einräumen, daß meine Hypothefe der Wahrheit näher zu kommen fcheint, als was uns Vafari, Rumohr und Paffavant über den Entwicklungsgang des jungen Raffael erzählt haben.

Der Punkt nun, welchen bei diefer langen Auseinanderfetzung beffer aufzuklären mir am Herzen lag, war der Beweis, daß Timoteo Viti in keinem Falle als Schüler oder Nachahmer Raffael's angefehen werden dürfe, und diefen Beweis hoffe ich, fo gut es mir eben möglich war, thatsächlich geliefert zu haben.

Bevor wir nun von den Werken der Frühzeit Raffael's

1) Pregovi a compatirmi, fchreibt Raffael den 5. September 1508 an Francia, e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio (nämlich die Zufendung feines eigenen Porträts) che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin ora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, chè ve l'avrei mandato fatto da q u a l c h e m i o g i o v i n e, e d a m e r i t o c c a t o. (Vasari, Ediz. Le Monnier VI, 16).

Abſchied nehmen, wollen wir noch einen Blick dem zwar ſehr verdorbenen aber noch immerfort reizenden Bildchen ſchenken, welches die Nummer 147 trägt und von der Direktion der Galerie in vorſichtiger Weiſe nur dubitative dem Raffael zugeſchrieben wird. Es ſtellt Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes dar. Mir ſcheint es, daß auch aus dieſem Bilde trotz der Unbilden, die es erfahren hat, noch immer Raffaeliſcher Geiſt uns entgegenſchimmere. Die Formen des Ohres und der Hände ſind die ſeinigen, der landſchaftliche Hintergrund erinnert an den auf der „Madonna di casa Tempi“ in der Münchner Galerie. Allerdings iſt das Gemälde verrieben, und haben namentlich der Mund und die Augenparthien der Maria durch Uebermalung gelitten, wie dies auch ſchon im Katalog bemerkt iſt. Täuſche ich mich nicht, ſo dürfte dies Bild kurze Zeit vor der Madonna di casa Tempi entſtanden ſein.

Doch ich ſehe, ich habe zu ausführlich bei der umbriſchen Schule verweilt; um meine Leſer dafür ſchadlos zu halten, verſpreche ich, bei Beſprechung der florentiniſchen Malerſchule mich um ſo kürzer zu faſſen. Dies darf ich mit um ſo ruhigerem Gewiſſen thun, als keine andere Schule Italiens wohl mehr ſtudirt worden und ſomit auch beſſer bekannt iſt als gerade dieſe.

Der verſtorbene Baron von Rumohr, der vornehmlich dieſer florentiniſchen Schule und ihren Beſtrebungen ſeine Aufmerkſamkeit zuwandte, unterſcheidet in derſelben, wie mich dünkt ſehr ſcharfſinnig, im Laufe des 15. Jahrhunderts drei Hauptrichtungen. „Der vorwaltende Naturalismus der Florentiner, ſo bemerkt er (II, 271), ſpaltete ſich nunmehr in zwei entgegengeſetzte Richtungen aus. Handlung, Bewegung, Ausdruck heftiger und ſtarker Affekte ward das Erbtheil der Schule des Fra Filippo; ſinnliche Wahrſcheinlichkeit und Richtigkeit in der Charakteriſtik des Einzelnen das Ziel einer Schule, welche, wie ich glaube, von Coſimo Roſſelli ausgegangen iſt, obwohl ſie deſſen ſpätere Leiſtungen weit übertroffen hat.“

„Eine dritte Verzweigung der florentinifchen Schule ging unmittelbar aus den Beftrebungen der Bildner hervor.“ (II, 287).

Zu der erften Gruppe gehörten alfo in zeitlicher Folge: Mafolino da Panicale, Mafaccio, Fra Filippo Lippi, Francesco Pefellino, Sandro Botticelli, Filippino Lippi und deffen Schule.

Zur zweiten: Aleffo Baldovinetti, Cofimo Roffelli, Domenico Ghirlandajo und deffen Schwager Mainardi.

Zur dritten endlich: Lorenzo Ghiberti, Antonio del Pollajuolo, Andrea del Verrocchio und deffen Schüler Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi.

In keiner Galerie dieffeits der Alpen, und auch jenfeits nur in den Sammlungen von Florenz, hat die Florentiner Malerfchule eine fo reiche, fo vorzügliche Vertretung gefunden wie in den Sälen der Berliner Sammlung.

Von Fra Filippo Lippi, der fich befonders nach Mafaccio ausgebildet zu haben fcheint, fehen wir mehrere echte Madonnenbilder, von denen jenes mit der Nummer 69 als das für diefen Meifter charakteriftifchfte und zugleich befterhaltene mir erfcheint. Aehnliche Kompofitionen von ihm befitzt die Gemäldefammlung der florentinifchen Akademie.

Mehr noch als die Bilder des eben fo genialen wie leichtfinnigen Karmelitermönchs ziehen jene feines Schülers Sandro Botticelli die Aufmerkfamkeit des Kunftfreundes auf fich, und die Berliner Galerie hat wie keine andere das Glück, deren etwa ein halbes Dutzend zu befitzen, von denen ein paar zu den vorzüglichen Arbeiten des Meifters gezählt werden dürfen.

Botticelli hatte mehrere Gehülfen und Nachahmer, die nach feinen Kartons Bilder verfertigten, welche nicht nur in Kirchen von Florenz, fondern auch in öffentlichen Sammlungen meift als Werke des Meifters felbft ausgegeben werden. Diefelben unterfcheiden fich jedoch fowohl durch eine rohere Zeichnung und Modellirung als auch durch ein viel mat-

teres Kolorit von den Originalgemälden des Meisters. Ich erlaube mir bei dieser Gelegenheit einige der am leichtesten zugänglichen solcher Atelierarbeiten hier anzugeben, damit der Kunstbeflissene dieselben sich genau anschauen möge: in der kleinen Kirche des Conservatorio di Ripoli (Via della Scala) in Florenz eine „Krönung der Maria" mit vielen Heiligen; in der Florentinischen Akademie eine thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen, worunter Cosimus und Damianus knieend dargestellt sind; in der Borghesegalerie in Rom das Tondo mit der Madonna, umgeben von Engeln (Saal I); die s. g. „Abbondanza", einst bei Herrn Reiset, gegenwärtig im Besitze des Herzogs von Aumale [1]).

Fast eben so reichlich als Botticelli ist sein Schüler Filippino Lippi in diesen Sälen repräsentirt. Ich mache meine jungen Freunde unter andern auf die zwei Bilder aufmerksam, von denen das eine die Nummer 82, das andere die Nummer 101 führt. Das erstere stellt Maria mit dem Kinde dar, welches in einem Buche blättert, das die Jungfrau in der Linken hält. Hand und Ohrform bezeichnend für diesen Meister. Das zweite stellt ebenfalls die h. Jungfrau mit dem Christkind dar, welches liebkosend das Gesicht an das ihrige schmiegt.

Ebenfalls charakteristisch für den Meister ist das reizende Bild von Raffaellino del Garbo, Filippino's Schüler. Es trägt die Nummer 90 und stellt Maria mit dem Christkinde dar mit zwei musizirenden Engeln. Ich stimme mit vollem Herzen in das Lob ein, das Herr Direktor Meyer mit dem ihm eigenen feinen Kunstsinn diesem Bilde zollt.

Gut, wenn auch nicht ganz so vollständig, ist die zweite von Rumohr bezeichnete Künstlergruppe hier vertreten.

Die zwei Bilder des Cosimo Rosselli, mit den Num-

1) Alle die eben angeführten Bilder werden jedoch von den Herren Cr. und Cav. als Originalbilder des Botticelli angesehen und beschrieben (II, 424, 425, 429).

mern 59 und 71, find charakteriftifche Werke diefes übrigens von Baron von Rumohr, meiner Anficht nach, viel zu hoch geftellten Meifters. Im erften erblicken wir Maria in der Herrlichkeit, mit Heiligen; im zweiten die „Grablegung Chrifti.“ Es ift merkwürdig, daß diefer Maler, den feine wie durch die Rhynoplaftik aufgefetzten Nafen, die ftets ftarken Brauen, die eigenthümliche Thallandfchaft wie noch manch' anderer Zug fo leicht von feinen Zeitgenoffen unterfcheiden laffen, in der Uffizigalerie, feit Lanzi, immer noch dem Publikum als Pefello vorgeftellt wird. Ja felbft die Hiftoriographen der italienifchen Malerei haben jene falfche Attribution für baare Münze genommen und die ftark übermalte „Anbetung der Könige“, No. 26, im erften Korridor dafelbft, dem Giuliano d'Arrigo di Giuocolo Giuochi, Pefello genannt (im Jahre 1367 geboren), mit folgenden Worten zuerkannt: „Lanzi's assertion, that the adoration of the Magi, commissioned for the palazzo de' Signori was preserved in the Uffizi, is correct, and the student may still see etc. — The landscape is remarkable for its excessive study of details, and painted in with the relief colour peculiar to the first Florentine efforts for the introduction of oil vehicles in tempera pictures“ (II, 360—1). Das Bild, etwa um 1480 entftanden, ift ganz und gar übermalt, der Meifter jedoch darin noch immer leicht erkennbar, und zwar an den Formen, doch fchwerlich an den „oil vehicles.“

Auch die zwei Gemälde des Pier di Cofimo, Schülers und Gehülfen des Roffelli, welches die Berliner Galerie befitzt, find charakteriftifch für den Meifter. Das Bild Nummer 107 ftellt Venus, Amor und Mars dar, Nummer 204 die „Anbetung der Hirten.“

Weitaus der größte und fo auch berühmtefte in diefer Gruppe ift Domenico Bigordi, del Ghirlandajo genannt. Ihm gehört der obere Theil des Bildes No. 88: „Maria und Kind in der Herrlichkeit, mit Heiligen.“ Ein

ebenfalls echtes Werk des Meifters ift das kleine Bild „Judith mit ihrer Magd“ (No. 21). Ich pflichte auch bei diefer Attribution völlig dem Urtheile der Verfaffer des Berliner Katalogs bei, während die Herren Cr. und Cav. das Bildchen bloß der Schule Ghirlandajo's zugefchrieben wiffen wollen (II, 492).

Als Atelierbilder des Domenico find die „thronende Madonna mit dem Kinde und Heiligen“ (No. 84) und die „Auferftehung Chrifti“ (No. 75) fowie der h. Vincentius Ferrerius (No. 74) und der h. Antonius (No. 76) zu betrachten. Die zwei letztgenannten Flügelbilder verrathen die Hand des Francesco Granacci, was auch der Katalog mit hinreichenden Gründen bekräftigt.

Einem andern dem Meifter felbft zuweilen fehr nahe kommenden Schüler, dem Baftiano Mainardi, zugleich Schwager des Ghirlandajo, wird mit vollem Recht, wie mir fcheint, von Herrn Direktor Meyer die thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen (No. 68) zugefchrieben, in welches Urtheil auch die Herren Cr. und Cav. (II, 491) einzuwilligen fcheinen.

Von Ridolfo, dem Sohne des Domenico Ghirlandajo, befitzt die Berliner Galerie ebenfalls ein gutes Bild (No. 91). Daffelbe ftellt die „Verehrung des Chriftkindes“ dar, etwa zwifchen 1506—1510 gemalt. Unter den Lehrern des Ridolfo Ghirlandajo wird im Kataloge, ich weiß nicht aus welchem befonderen Grunde, auch Cofimo Roffeli, angeführt. Vafari, der den Ridolfo perfönlich gekannt, erwähnt den Roffelli mit keiner Silbe; fo enthalten die Werke aus der Frühzeit des Ridolfo auch nicht einen Zug, der an Cofimo Roffelli gemahnte. Bis zum Tode des Vaters Domenico, alfo bis zum Jahre 1494, blieb er gewiß deffen Schüler, wovon auch die Federzeichnungen beider Meifter Zeugniß ablegen [1]). Nach dem Tode

1) In der Sammlung von Handzeichnungen der Bibliothek Corfini zu Rom befinden fich zwei folcher Federzeichnungen, die eine von Ridolfo, die andere von Domenico.

des Vaters mag allerdings Granacci, der Lieblingsfchüler des Domenico, den Ridolfo weiter unterrichtet haben, wovon uns mehr als Worte zwei Täfelchen, jedes mit drei anbetenden Engeln, überzeugen dürften. Diefe zwei Bilder befinden fich im Saale der f. g. kleinen Bilder der Akademie von Florenz unter dem Namen des Granacci. Außer Granacci muß auch Pier di Cofimo Einfluß auf die künftlerifche Bildung Ridolfo's gehabt haben. Die Landfchaften auf den Bildern aus der Frühzeit des letztern find durchaus denen des Pier di Cofimo nachgebildet.

Als aber im Jahre 1503 Lionardo da Vinci nach Florenz kam und fich dafelbft niederließ, wirkte gewiß kein anderer fo fehr wie diefer auf die Ausbildung des zwanzigjährigen Ridolfo. In diefe Lionardifche Epoche unfers Künftlers fetze ich unter andern folgende Gemälde, in denen insgefammt der Einfluß Lionardo's mehr oder minder fichtbar ift. Sie befinden fich ausnahmslos noch in Florenz und find daher jedem leicht zugänglich.

1) Die „Verkündigung" (No. 1288), in der Uffizigalerie. Dies Bild kam aus der Sakriftei der Klofterkirche von Montoliveto (bei Florenz) vor wenigen Jahren unter dem Namen des Ghirlandajo in die Uffizigalerie und wurde fodann von den damaligen Direktoren der Galerie, den Herren Gotti und Campana, wenn auch nur dubitative dem großen Lionardo da Vinci zugefchrieben. Schon die im Bilde angebrachte fteinerne Graburne, wie man fie in Domenico's Bildern nicht felten antrifft, hätte die Herren vor einer folchen Taufe ftutzig machen follen. Die Form der Hände, befonders der langen Finger mit den häßlichen Nägeln an denfelben, erinnern freilich gar fehr an die Hände des kleinen Porträts eines Goldfchmiedes (No. 207 im Palazzo Pitti). Ift aber, fo müffen wir hier fragen, diefes Bildniß wirklich das Werk Lionardo's, wie der Katalog des Herrn Chiavacci uns glauben machen möchte, oder ift es nicht vielmehr ein Jugendwerk unfer's Ridolfo del Ghirlandajo? Trotz der Uebermalung und dem

Schmutze erkennt man noch in dem landfchaftlichen Grunde und an den gelben Felfen den Nachahmer des Pier di Cofimo. Auch ift die Modellirung des Kopfes fowie die Bildung der Hand ganz diefelbe, wie wir fie in dem Jugendwerke Ridolfo's im Haufe des Cavaliere Niccolò Antinori (Via de Servi, zu Florenz) wiederfinden. In diefem letztern Bilde, das Ridolfo Ghirlandajo etwa im Jahre 1505 für's Haus Antinori gemalt, und auf dem der „Gang nach Golgatha" dargeftellt ift, können wir beffer als anderswo den jungen Ridolfo in diefer feiner Frühepoche kennen lernen. Wir haben hier etwa 17 größere nebft vielen kleineren Figuren vor uns. Auf den Haaren des jungen Mannes z. B. mit den weiß und roth geftreiften Hofen und der Lanze in der Hand find die Lichter gerade fo aufgefetzt wie bei dem Engel in der „Verkündigung" (No. 1288) der Uffizigalerie. Die Form der Hände und Finger ift diefelbe, die wir in der ebengenannten „Verkündigung", in dem Porträt des Goldarbeiters im Pittipalaft, bei den „Engeln" in der Akademie, im Madonnenbilde mit der Vermählung der h. Catharina in der Kirche des Confervatorio in Ripoli (Via della Scala) finden[1]. Der Kopf des Longinus mit dem phantaftifch geformten Helm erinnert fehr an Lionardo da Vinci, ebenfo deffen Pferd. Die Querfalten auf dem Aermel der Veronica find diefelben, die wir auf dem Aermel der Madonna in der „Verkündigung" der Uffizigalerie bemerkten u. f. f.

Derfelben Lionardifchen Epoche Ridolfo's gehört auch

1) Dies Altarbild ift gegenüber dem Bilde des Botticelli aufgeftellt. Aufser der h. Catharina fehen wir darauf fünf andere Heilige dargeftellt. Die Landfchaft noch fehr an die des Pier di Cofimo erinnernd. Der Kopf der h. Catharina ift zwar nicht fo lieblich, wie jener der Madonna in der «Verkündigung», gemahnt aber dennoch an denfelben. In der nämlichen Kirche noch vier einzelne Figuren von Heiligen von der Hand des Ridolfo Ghirlandajo.

das f. g. Porträt des Girolamo Benivieni an, in der Sammlung des Marchefe Torrigiani zu Florenz (Saal II, No. 9), dafelbft Lionardo zugemuthet. Es ftellt einen alten Mann dar mit fchwarzem Barett und in fchwarzem Kleide. In allen diefen Jugendwerken flicht die meift mangelhafte Zeichnung von der Schönheit der Köpfe in den Figuren befremdend ab.

In den Werken Ridolfo's aus den Jahren 1506 bis 1510 bemerken wir dagegen den Einfluß theils des Fra Bartolommeo, theils feines Freundes und Altersgenoffen Raffaelo Sanzio, der mit dem Ridolfo, wie es fcheint, in jener Epoche am berühmten Karton des Lionardo da Vinci ftudirte. Aus diefen gemeinfamen Kunftftudien erwuchs, wie uns Vafari berichtet, zwifchen den beiden gleichgefinnten Jünglingen eine warme Freundfchaft. Daß ein folches inniges Zufammenleben mit dem weit begabteren Raffael nicht ohne Einfluß auf Ridolfo bleiben konnte, ift fehr natürlich, und mehrere Gemälde aus diefer frühen Epoche unferes Meifters fcheinen auch einen Beweis von einer folchen Einwirkung uns zu geben; fo unter andern nebft dem guten Bilde No. 91 in der Berliner Galerie auch das Madonnenbild mit der h. Elifabeth und dem kleinen Johannes (No. 1110) in der Tribuna der Uffizigalerie, dort irrthümlich dem Orazio Alfani zugefchrieben [1]).

---

1) Meiner Anficht nach höchftwahrfcheinlich von Ridolfo del Ghirlandajo. Man vergleiche das Bild mit den einige Jahre fpäter ausgeführten Gemälden des Ridolfo, unter den Nummern 1275 und 1277 in derfelben Galerie. Man vergleiche ferner die Behandlung der Kräuter im Vordergrunde diefes Bildes mit dem Vordergrunde in der «Verkündigung» (No. 1288) ebendafelbft. Die Herren Cr. und Cav. (III, 370) bezeichnen dies Bild als «a fine Perugian work in D. Alfani's style». Die florentinifchen Commentatoren des Vafari (Ediz. Le Monnier VI, 82) erklären es für «opera certa» von Orazio Alfani. Einige Seiten nachher, S. 84, behaupten fie aber, das einzige fichere Werk des Orazio Alfani fei «der Gekreuzigte mit den HH. Hieronymus und Apollonia» in der Kirche S. Francesco zu Perugia, vom Jahre 1553. Auch Paffavant (I, 480) fieht dies Bild in der Tribuna als Werk von Orazio Alfani an

Vasari erzählt uns im Leben des Domenico Puligo (VIII, 131, 132), Ridolfo del Ghirlandajo habe in seinem Atelier stets viele junge Maler beschäftigt, und ferner, daß er von diesen Leuten gar manches Bild ausführen ließ, welches sodann unter hochklingenden Namen nach England, Deutschland und Spanien gesandt wurde. Von diesen Gehülfen des Ridolfo nennt Vasari unter andern: Baccio Gotti, Toto del Nunziata, Antonio del Cerajuolo, Domenico Puligo. Dem einen oder anderen dieser Maler, die unter der Leitung des Ridolfo arbeiteten, möchte vielleicht unter andern Bildern auch die bekannte „Madonna del pozzo“ angehören, die in der Tribuna der Uffizigalerie (No. 1125) dem Publikum leider immer noch als Werk Raffael's vorgestellt und als solches von demselben auch angestaunt wird. Weder der dem Bugiardini noch dem Franciabigio, denen es neuere Schriftsteller zuschreiben, darf, scheint mir bei genauerer Besichtigung, dies Bild angerechnet werden.

Da ich soeben den Franciabigio nannte, so will ich hier bemerken, daß die Berliner Galerie auch von diesem Meister ein schönes männliches Bildniß (No. 245) besitzt; dasselbe ist mit dem Namen und der Jahreszahl 1522 bezeichnet. Der Katalog muthet auch das andere in der Nähe aufgestellte Porträt eines jungen Mannes mit langem braunen Haar und schwarzem Barett (No. 245a) demselben Meister zu. Dieses schöne, interessante Porträt verräth jedoch, wenn ich mich nicht täusche, sowohl in der Modellirung wie im Auftrage der Farben eine andere Schule als die florentinische, nämlich die von Perugia. Die Hand-

---

und bemerkt dabei, es sei ganz und gar in der Manier Raffael's komponirt, und die Landschaft mit den steilabfallenden Felsen erinnere an die Art des Pinturicchio. Vom Jahre 1510 besitzt die Galerie von Pesth eine «Anbetung der Hirten» (sehr übermalt), im Ganzen acht Figuren und drei Engel in den Lüften. Bezeichnet: Ridolfus Grillandajus Florentinus faciebat, Instante Joanne Italiano Peri, M.D.X.

bildung und der landschaftliche Hintergrund [1]) deuten auf die Art des Pinturicchio hin, alles Uebrige jedoch, zumal jene stufenartig über einander stehenden punktirten, fächerförmig aufgetragenen rothgelben Lichter auf dem Baumschlage, jene hochstämmigen Bäumchen mit braungelbem Laube, jener geröthete Horizont, sowie die schwarzen Schatten scheinen in diesem trefflichen Bildnisse die Hand eines zwar wenig bekannten, aber sehr tüchtigen Schülers des Pinturicchio, nämlich des Matteo Balducci von Fontignano, im Gebiete von Perugia, zu verrathen [2]). Man vergleiche dies Gemälde in der Berliner Galerie mit den in der Galerie der sienesischen Akademie aufgestellten Werken des Matteo Balducci, so wie auch mit einem Tafelbilde (Clelia, die mit einer ihrer Gefährtinnen zu Pferde über die Tiber setzt) in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli in Mailand, und man wird dann vielleicht meinem Urtheile beistimmen.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir noch zu bemerken, daß jenes, übrigens ganz übermalte männliche Porträt (No. 32) in den Uffizien doch wohl schwerlich,

1) Die Landschaften des Franciabigio, wie wir sie auf einigen seiner Bilder antreffen, z. B. auf dem Bilde mit dem s. g. »Tempel des Herkules«, in den Uffizien No. 1223, erinnern alle mehr oder minder an die Landschaften des Pier di Cosimo, zu dessen Schule als Landschafter Franciabigio ebenso wie Pontormo, Ridolfo Ghirlandajo und Andrea del Sarto gerechnet werden müssen. (Siehe meinen Artikel über die Borghesegalerie).

2) Matteo mufs zwischen 1480 und 1490 geboren sein. (Siehe über ihn Vasari, Ediz. Le Monnier, XI, 164). Dieser Matteo, Schüler des Pinturicchio und höchstwahrscheinlich auch einer seiner Gehülfen bei den Fresken der Libreria von Siena, ist nicht zu verwechseln, wie dies den Commentatoren des Vasari begegnet ist, mit dem andern Matteo di Giuliano di Lorenzo di Balduccio, ebenfalls aus Fontignano, einem Schüler des Sodoma. — Unserm Matteo, glaube ich, und nicht dem Pinturicchio, gehört in der Uffizisammlung die Kreidezeichnung (Rahmen 83) mit zwei nackten Männern, von denen der eine ein Kind auf der Schulter hat, einem Satyr und einem Weibe.

wie der Berliner Katalog meint, dem Franciabigio angehören dürfte.

Franciabigio war ein trefflicher Zeichner, wovon der ſchöne männliche Kopf in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre (No. 93 des Braun'ſchen Katalogs) uns ein glänzendes Zeugniß liefert; eine kleinere, ebenfalls für den Meiſter charakteriſtiſche Kreidezeichnung befindet ſich unter den Zeichnungen Raffael's in der Sammlung Wicar in Lille (im Braun'ſchen Katalog No. 91 [1]).

Ein anderer ausgezeichneter florentiniſcher Porträtmaler, aus freilich ſpäterer Zeit, war Agnolo di Coſimo, genannt il Bronzino. Auch von dieſem eleganten Meiſter, dem Parmigianino der florentiniſchen Schule, findet ſich ein ſehr gutes Werk in der Berliner Galerie vor. Es iſt das Bildniß des Ugolino Martelli (No. 338a). Seiner literariſchen Bildung halber wurde Bronzino in die Akademie der Crusca aufgenommen.

Wenden wir uns jetzt zu einer kurzen Ueberſicht der Bilder dieſer Sammlung, welche der dritten von Baron von Rumohr hervorgehobenen Verzweigung der florentiniſchen Schule im 15. Jahrhundert beizuzählen ſind, nämlich jener Richtung, die unmittelbar aus den Beſtrebungen der Bildner hervorging, und als deren Hauptvertreter Antonio del Pollajuolo, Andrea del Verrocchio, Lionardo da Vinci und Lorenzo di Credi zu betrachten ſind.

1) Schon die Ohrform bei Franciabigio läſst ſeine Zeichnungen leicht einerſeits von denen ſeines Vorbildes Andrea del Sarto, andererſeits von denen ſeines Schülers Francesco Ubertini, Bacchiacca genannt, unterſcheiden. Von dieſem letztern Meiſter beſitzt die Sammlung der Uffizien zu Florenz unter dem Namen des Michelangelo mehrere weibliche Köpfe, welche Studien zu ſeinem ſchönen Bilde ſind, das Fürſt Giovanelli in Venedig beſitzt, und auf dem Moſes dargeſtellt iſt, der das Waſſer aus dem Felſen ſchlägt. Die Zeichnung des Bacchiacca wurde von Philipot photographirt (unter dem Namen des Michelangelo) und führt in ſeinem Kataloge die Nummer 1188.

Jacopo, der Vater des Antonio und Piero Pollajuolo, war Goldfchmied, und fein älterer Sohn Antonio wurde, wie dies in jener Zeit üblich war, in der Profeffion des Vaters erzogen. Sodann foll Antonio, Vafari zufolge, in der Werkftätte des damals berühmten Bartoluccio Ghiberti (des Stiefvaters des großen Ghiberti) fich weiter ausgebildet haben. Erft in fpäterer Zeit verfuchte Antonio fich auch in der Malerei, wovon die „Herkuleskämpfe“ in den Uffizien (No. 1153) Zeugniß ablegen. Das Gefühl für die Harmonie der Farben fowie für die Anmuth war jedoch nicht gerade die ftarke Seite des Meifters. Gleich feinem großen Zeitgenoffen Mantegna ftrebte Antonio vor allem den Charakter in Menfchen und Dingen zu erfaffen und darzuftellen. Auch galt er bei feinen Landsleuten als der vorzüglichfte Zeichner feiner Zeit [1]), und als folcher erweift er fich nicht nur in feinen Handzeichnungen fondern auch in feinen feltenen Kupferftichen.

Sein um etwa acht Jahre jüngerer Bruder Piero wendete fich dagegen der Malerei zu, und zwar, feinen Werken nach zu fchließen, nicht fowohl, wie Vafari annimmt, unter der Leitung des rohen Andrea del Caftagno, fondern, wie mir wahrfcheinlicher erfcheint, im Atelier des Aleffo Baldovinetti [2]).

Dem fei nun, wie ihm wolle, fo viel fcheint mir gewiß, daß zu den meiften Jugendarbeiten des Piero fein Bruder Antonio die Kartons geliefert haben muß. Es ergiebt fich

1) Siehe Vafari V, 92, 98, 102.

2) Die Freskomalereien fowohl wie die Tafel mit dem »englifchen Grufs« in der Kapelle del Cardinale del Portogallo in S. Miniato al Monte bei Florenz wurden von Vafari aus Verfehen dem Piero del Pollajuolo zugerechnet, während diefelben doch alle dem Baldovinetti eigenthümlichen Züge an der Stirne tragen. Schon Albertini in feinem »Memoriale«, S. 17, fchrieb fie richtig diefem letztern Maler zu. Die Kunfthiftoriker jedoch, Rumohr nicht ausgenommen, folgten auch hierin blindlings dem Aretiner.

dies aus den dem Antonio ganz eigenthümlichen Formen auf vielen Bildern des Piero. Ich erlaube mir einige davon anzuführen, damit fich meine Freunde beffer hiervon überzeugen mögen.

Auf dem trefflichen Bilde mit den Heiligen Euftachius, Jacobus und Vincentius (No. 1301 der Uffizigalerie), welches dereinft den Altar der Kapelle des Cardinale del Portogallo zierte, erinnert fowohl das Gefichtsoval des h. Vincentius wie die Form der Hand des Euftachius durchaus an Antonio; auch fagt Vafari ausdrücklich bei Citirung diefes Bildes [1]: „ed unitosi Antonio in tutto con Piero lavorarono in compagnia di molte pitture, fra le quali fecero al Cardinale del Portogallo una tavola a olio in S. Miniato al Monte, e vi dipinsero dentro S. Jacopo, S. Euftachio e S. Vincenzio“ etc.

Die Zeichnung und Formgebung im bekannten „Martyrium des h. Sebaftianus“ in der Nationalgalerie zu London erinnern ebenfalls an Antonio [2]), während die Malerei höchftwahrfcheinlich dem Piero angehört. Der „Engel mit Tobias“ in der Turiner Galerie und die allegorifche Figur, „Prudentia“ genannt (No. 1306), in den Uffizien dürften ebenfalls in diefe Reihenfolge folcher in Gemeinfchaft mit feinem Bruder Antonio ausgeführten Bilder des Piero gehören.

Endlich glaube ich daffelbe von der „Verkündigung“ (No. 73) in der Berliner Galerie fagen zu können. Dies gute, in den Formen (Hand und Gefichtsoval) für Antonio charakteriftifche Bild trug ehedem mit eben fo viel Recht den Namen des ältern Bruders, als es gegenwärtig jenen des jüngern, d. h. des Piero, führt, dem die malerifche Ausführung des Bildes allerdings zugefchrieben wer-

---

1) Vafari V, 95.

2) Eine mit der Feder leicht hingeworfene und hellgetufchte Studie zur Figur des h. Sebaftianus befitzt auch Herr Giovanni Morelli in Mailand. Diefe Zeichnung ift untrüglich von Antonio.

den dürfte. Gebe ich demnach fehr gern den Herren Verfaffern des Katalogs zu, daß die Färbung in diefem Bilde an die „Krönung der Maria" des Piero Pollajuolo in der Collegiata von S. Gimignano erinnere, fo kann ich andrerfeits ihre Meinung nicht theilen, daß nämlich der Typus und die Haltung der Maria ebenfalls an jenes bezeichnete Bild des Piero gemahnen. — War es mir unmöglich, bei der Beftimmung des Bildes No. 73 vollkommen die Anfichten der Herren Meyer und Bode zu den meinigen zu machen, fo ift es mir auch beim beften Willen nicht möglich, ihnen in der Attribution der mit No. 104a und 108 in der Berliner Galerie und jener mit No. 296 in der Nationalgalerie zu London und No. 8 im Städel'fchen Inftitut zu Frankfurt bezeichneten Bilder zu folgen.

Die zwei eminenten Kunftforfcher in Berlin glauben nämlich die Maria mit dem Kinde (No. 104a) dem Andrea del Verrocchio felbft, das andere Madonnenbild (No. 108) ebendafelbft, fowie die genannten Bilder in der Nationalgalerie und im Städel'fchen Inftitut bloß der Schule des Verrocchio zufchreiben zu dürfen.

Vergleiche ich nun alle diefe vier Bilder mit einander, fo fcheint es mir doch, daß fie alle aus der Werkftatt deffelben Meifters hervorgegangen find [1]). In allen vier

1) Ich mache dabei auf folgende charakteriftifche Merkmale aufmerkfam: das Ohr oben faunartig zugefpitzt wie dasjenige des knieenden Heiligen mit dem Bifchofsftab auf dem Bilde des Piero Pollajuolo in S. Gimignano; die Nägel fcharf abgefchnitten und mit fchwarzem Umriffe, wie in der «Prudenza» (No. 1306) in der Uffizigalerie, im «Martyrium des h. Sebaftianus» zu London, im «Tobias mit dem Engel» in Turin; der Daumen convulfivifch rückwärts gekrümmt, wie beim h. Antonius im Bilde von S. Gimignano; die länglichen, denen des Correggio ähnlichen Bruchfalten wie auf dem Mantel des Engels in der Nationalgalerie zu London (No. 781) (welches Bild augenfcheinlich wenn nicht demfelben Meifter, doch demfelben Atelier angehört, aus dem No. 296 ebendafelbft hervorgegangen ift) und wie in der «Krönung der Maria» des Piero Pollajuolo in S. Gimignano. Alle diefe Züge fcheinen mir

Bildern erkenne ich dieselbe Formgebung, in allen dieselbe Landschaft, welche doch gar zu sehr abweicht von jener häßlichen auf dem Bilde mit der „Taufe Christi" in der florentinischen Akademie, dem einzigen Gemälde, das wir mit einer gewissen Zuversicht dem Verrocchio zuschreiben dürfen. Auch der Faltenwurf auf all diesen Bildern entspricht keineswegs den statuarischen, schwerfälligen Falten sowohl in der „Taufe Christi, wie ebenfalls auf den Bildwerken des Verrocchio: „Christus und Thomas" in Orsanmicchele, die „Madonna" in Terracotta (F) in der Sammlung von S. Maria Nuova in Florenz, der segnende Christus mit den vier Engeln am Grabmale des Kardinals Forteguerri zu Pistoja.

Kurz, ich gestehe, daß ich gleich meinem verstorbenen Freund Mündler beim Anblicke all dieser Bilder eher an das Atelier des Piero del Pollajuolo denken mußte als an jenes des Andrea del Verrocchio, dessen Handzeichnungen uns wohl schwerlich zu einer bestimmteren Kenntniß seiner Manier verhelfen können, da ja von denselben gar zu wenige authentische bekannt sind. Die Herren Verfasser des Berliner Katalogs stützen sich ferner zur Aufrechterhaltung ihrer Attribution auf die Maltechnik, die

---

doch viel mehr für das Atelier des Piero del Pollajuolo als für jenes des Verrocchio zu sprechen. Noch will ich bemerken, dass sowohl auf dem Bilde der Turiner Galerie wie auf jenem in der Nationalgalerie (No. 781) und auch auf einem kleinern Bilde, das ebenfalls wie die vorigen den Engel mit Tobias darstellt, in der Sammlung des Herrn Giovanni Morelli in Mailand, das nämliche weisse Bologneserhündchen (wahrscheinlich der Hausgefährte der Gebrüder Pollajuolo) sich vorfindet. Was den Kopfputz all dieser Madonnen betrifft, so stimmt derselbe ebensowohl mit dem einiger Madonnen des Alesso Baldovinetti und anderer gleichzeitiger Künstler von Florenz, als mit demjenigen der Terracottamadonnen des Verrocchio überein. Meine Leser mögen mir diese detaillirte Auseinandersetzung zu gute halten, ich glaubte dieselbe der Hochachtung schuldig zu sein, die ich für die Herren Direktoren der Berliner Galerie hege, obgleich ich in dieser Frage mit ihnen leider nicht übereinstimmen kann.

sie im Bilde No. 104a wahrzunehmen glauben und dem „Verfahren von Verrocchio entsprechend" finden. Auf diesem schlüpfrigen Wege jedoch wage ich es nicht ihnen zu folgen, da mir, ich gestehe es zu meiner Schande, das Malverfahren des Verrocchio gar zu mangelhaft bekannt ist.

Aus all dem Gesagten ergäbe es sich also, daß, wenigstens meiner Ansicht nach, unsere Kenntniß von Verrocchio als Maler noch viel zu wenig begründet sei, als daß wir mit einer gewissen Zuversicht ihm Werke zuschreiben dürften, die vielleicht mit demselben Recht andern florentiner Künstlern aus der nämlichen Zeit zugemuthet werden könnten.

Meisterhaft und über alle Zweifel erhaben sind dagegen die beiden Bilder, welche die Berliner Galerie von Lorenzo di Credi, dem Lieblingsschüler und treuen Lebensgefährten des Verrocchio, zu besitzen das Glück hat. Das eine derselben, Maria mit dem Kinde, trägt die Nummer 100, das zweite, „Maria von Aegypten", die Nummer 103. Wie rein und in wahrhaft christlichem Sinne hat nicht der Florentiner des 15. Jahrhunderts diese weibliche Büßerin noch aufgefaßt und dargestellt, und welcher Abstand liegt nicht schon zwischen dieser ernsten büßenden Maria des Lorenzo di Credi und der lieblichen Maria Magdalena des Timoteo Viti in der Bologneser Pinakothek, welche Kluft trennt dann wieder diese letztere von den Magdalenen des Canlassi und anderer Bolognesen, jener spätern des van der Werff ganz zu geschweigen!

Ich finde im Kataloge noch gar manch anderes interessante Werk aus der Schule von Florenz aufgeführt, zu meinem Leidwesen jedoch muß ich dieselben übergehen, da der Umbau jener Säle der Berliner Galerie, in denen gerade diese Bilder aufgestellt waren, mir die Besichtigung derselben unmöglich machte.

Wir kehren nun über den Apennin und den Po zu-

rück in der Abſicht, zuletzt noch den Venezianern und den Lombarden einen kurzen Beſuch abzuſtatten.

Aus den glänzenden Malerſchulen der erſteren beſitzt die Berliner Sammlung wahre Kleinodien.

A tout seigneur tout honneur. Wir fangen daher an mit der Schule der Stadt Venedig oder der „Dominante“, wie dieſelbe vom Volke genannt wurde.

Ein altes Sprichwort charakteriſirt die verſchiedenen Provinzen der ehemaligen Republik folgendermaßen:

Veneziani, gran Signori,

Padovani, gran Dottori,

Vicentini, magnagatti (Katzenfreſſer, d. h. vornehmthuend, aber arm).

Veroneſi, mezzo matti (ſorglos und luſtig).

Bresciani, spacca cantoni (Eiſenfreſſer).

Bergamaschi, facoglioni (ſich dumm ſtellend, den Tölpel ſpielend, um die Andern zu überliſten).

In der That waren die Venezianer große Herren, gran Signori, Ariſtokraten im guten Sinne des Wortes. Die Genueſen, ihre Nebenbuhler, treten uns in der Geſchichte ſtets als rührige, geſcheidte, unternehmende Kaufleute, als tüchtige Seefahrer entgegen; die Venezianer waren nicht nur dies, ſondern ſie waren, wie die Engländer unſerer Tage, zugleich auch „große Herren.“ Die venezianiſche Kunſt legt davon die glänzendſten Zeugniſſe ab.

Im Anfange des 15. Jahrhunderts ſtand die Malerſchule der Stadt Venedig tief unter der Schule der dortigen Bildner. Die Maler de Flor, Francesco und ſein Sohn Jacobello, Jacobello de Bonomo [1]) und andere Bilderverfertiger von noch geringerem Schlage vertraten in Ve-

1) Von Jacobello de Flor ſieht man ein groſses authentiſches Werk in der Sakriſtei des Domes von Ceneda; von Jacobello de Bonomo eines, mit dem Jahre 1385 bezeichnet, in der Pfarrkirche von S. Arcangelo, unweit Rimini.



nedig die Malerkunft, als Gentile da Fabriano und fein noch viel bedeutenderer Mitarbeiter, der Veronefe Vittor Pifano, Pifanello genannt[1]), um's Jahr 1419 etwa nach Venedig berufen wurden, mit dem Auftrage, im Palazzo ducale einen Saal mit Malereien auszufchmücken.

Die Gegenwart diefer zwei hervorragenden Künftler in der Lagunenftadt gab auch der dortigen Malerfchule einen neuen Auffchwung. Jacopo Bellini wurde Schüler des Gentile und begleitete feinen Meifter, nachdem letzterer feine Arbeit in Venedig vollendet hatte, nach Florenz. Während der wenigen in der Lagunenftadt zugebrachten Jahre müffen nun Gentile und Pifanello nicht nur den Bellini in ihrer Kunft unterrichtet haben, fondern ihr Einfluß auch auf Giambono und namentlich auf Antonio Vivarini von Murano erfcheint mir in den Werken diefer zwei letztern Maler unläugbar. In den dreißiger Jahren gründete Antonio die fpäter berühmt gewordene Bilderfabrik von Murano, in der um's Jahr 1440 ein

1) Die Herren Cr. und Cav., gewohnt, in ihrem voluminöfen Werk über die italienifche Malerei, die Kunftfchule nicht als ein lebendiges, organifches, aus dem Boden herausgewachfenes Ganzes anzufehen, fondern vielmehr als ein zufälliges Conglomerat von Künftlern, welche ebenfowohl in Apulien als in Toscana, ebenfowohl in Finnland als in Italien geboren und erzogen fein können, laffen daher auch den grofsen Veronefen Vittor Pifano einerfeits aus einer Miniatorenfchule(!!) hervorgehen andererfeits in Umbrien und dann in Florenz zum Künftler herangebildet werden (I, 450, 51 und 52). Zum Belege diefer fehr fonderbaren Anfchauung fchreiben fie demfelben Bilder zu, die irrthümlicherweife allerdings in der ftädtifchen Galerie von Verona, wo fich diefelben gegenwärtig befinden, ihm angerechnet werden, die ihm jedoch nicht angehören.

Schon der auf dem Madonnenbilde mit der h. Catharina (No. 52) angebrachte Pfau, das Monogramm des Meifters, hätte die Herren belehren follen, dafs dies Bild dem Stefano da Zevio und nicht dem f. g. Pifanello angehört. Dem Abate Giacomo Morelli zufolge wäre Vittor Pifano im Dorfe S. Vigilio am Gardafee geboren (S. Anonimo Morelliano) um 1380, geftorben zwifchen den Jahren 1451 und 1455 und

Deutſcher aus der Kölnerſchule (wie es ſcheint), der bekannte Joannes Alemannus, Anſtellung fand. Aus dieſer Kunſtwerkſtatt, die für alles ſorgte, was zum Schmucke eines Kirchenaltars nöthig war, gingen ſpäter die Maler Bartolommeo Vivarini, ein jüngerer Bruder des Antonio, und Alviſe Vivarini, Andrea da Murano und andere Maler hervor [1]).

Die Berliner Sammlung beſitzt in der „Anbetung der Könige" (No. 5) weitaus das intereſſanteſte Werk des Antonio da Murano, das mir bekannt iſt. Es iſt dies ein Bild aus ſeiner Frühzeit, etwa zwiſchen 1435 und 1440 entſtanden. In dieſem für die Kunſtgeſchichte koſtbaren Gemälde gewahrt man auch nicht den leiſeſten Einfluß des von neuern Schriftſtellern doch viel zu hoch geſtellten Johannes Alemannus, wohl aber eine ſehr ausgeſprochene Einwirkung des Gentile da Fabriano und des Piſanello von Verona. Der landſchaftliche Grund in demſelben er-

---

Biondo von Forli ſchrieb um's Jahr 1450 ſeine »Italia illustrata« worin es heiſst: Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Aticherinm; sed unus superest, qui fama ceteros nostri seculi faciliter antecessit, Pisanus nomine.

Facio aus Genua, der ſein Buch »de viris illustribus« zwiſchen den Jahren 1455 und 1457 verfaſste, ſagt von Piſano: Mantuae aediculum pinxit et tabulas valde audatas. Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarussam Romanorum Imperatorem, et ejusdem filium supplicem etc.; pinxit et Romae in Joannis Laterani templo, quae Gentilis D. Joannis Baptistae historia inchoata reliquerat, quod tamen opus postea, quantum ex eo audivi, parietis humectatione paene obliteratum est. Sunt ejus ingenii atque artis exemplaria aliquot picturae in tabellulis ac membranulis, in quis Hieronymus Christum crucifixum adorans, ipso gestu et oris majestate venerabilis, etc. Picturae adjecit fingendi artem, etc. etc. — Piſano malte auch im Caſtello von Pavia. Lionello d'Eſte ſchrieb von ihm: Pisanus omnium pictorum hujusce aetatis egregius (S. Maffei, Pars. IIIa, Cap. VI. col. 153).

1) Johannes Alemannus und Johannes de Muriano ſind ein und dieſelbe Perſon; ebenſo hat es auch nicht zwei Maler Alviſe Vivarini, einen ältern und einen jüngern, gegeben.



innert durchaus an Gentile's Art und Weise. Dies Werk beweist auf die untrüglichste Weise, daß Antonio schon ein ausgebildeter Maler war, als er mit Johannes Alemannus die bekannte Werkstatt in Murano gründete

Von Bartolommeo, dem jüngeren Bruder und zum Theil auch Schüler des Antonio, findet sich in der Berliner Galerie ein ebenfalls vorzügliches Bild vor. Ich meine damit nicht etwa den h. Georg (No. 1160), „ein Atelierwerk" des Meisters [1]), sondern das interessante, höchst charakteristische Bild, auf dem Maria mit dem auf der Brüstung vor ihr sitzenden, bekleideten Kinde dargestellt ist; über ihr ein Fruchtgehänge (No. 27). Dies Bild wird im Katalog leider noch immer dem Andrea Mantegna zugemuthet; selbst die Herren Cr. und Cav. stimmen in dieses Urtheil mit ein, ja wollen sogar das von Mantegna dem Matteo Bosso, Abt von Fiesole, gemalte Madonnenbild darin erkennen (II, 386) [2]).

---

1) Die vom Meister selbst ganz oder doch zum größten Theile ausgeführten Bilder haben nie einen landschaftlichen Grund, sondern entweder Gold oder Luft, und sind zudem durch die Feinheit und Schärfe der Modellirung und Ausführung leicht von den nach seinen Cartons von Gehülfen ausgeführten Arbeiten zu unterscheiden. Während die letzteren mit der Aufschrift: factum per Bartholomeum etc. versehen sind, tragen die ersteren, von Bartolommeo selbst gemalten, entweder die Aufschrift: Bartholomeus de Muriano pinxit, oder auch Opus Bartholomei de M. Die Herren Cr. und Cav. machen jedoch, wie ich sehe, gar keinen Unterschied zwischen diesen mehr oder minder roheren Atelierwerken (je nach dem dafür festgefetzten Preise) und den feineren vom Meister selbst ausgeführten Gemälden (I, 47 und 48).

2) Die Modellirung des Gesichtes wie die Zeichnung des Gefältes in diesem Bilde ermangeln jener feinen plastischen Schärfe, die in den Gemälden des Mantegna nie fehlt; auch ist das Gesichtsoval der Maria zu voll für den Paduaner, entspricht dagegen ganz und gar dem Madonnentypus des Vivarini, bei dem auch die Umrisse stets schwärzer gezeichnet sind. Die geschwollenen Handknöchel, die zugespitzten Finger, der bronzefarbige Nimbus, das Roth des Madonnenkleides u. a. m. lassen überdies leicht den Muranesen vom Paduaner unterscheiden. Sogar die

Daß Bartolommeo Vivarini fpäter(?) auch unter dem Einfluffe des Donatello und felbft des Antonello da Meffina geftanden haben foll, wollen wir auf fich beruhen laffen. Was würden erfte Kritiker dazu fagen, wenn jemand dem Publikum erklären wollte, daß z. B. Göthe dies oder jenes Gedicht unter dem Einfluffe von Herder, von Wieland, von Bürger, von Rouffeau, von Sterne u. f. f. gefchaffen habe? Möglich ift es allerdings, allein wer kann es beweifen? Es kommt doch vor allem darauf an, daß man feine Theoreme auch beweift. — Kehren wir nun zu unfern Muranefen zurück.

Die thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen (No. 38) von Alvife Vivarini ift in meinen Augen nicht nur das bedeutendfte Werk diefes Meifters, fondern eines der bedeutendften Bilder venezianifcher Kunft im 15. Jahrhundert. In diefem Gemälde ift Alvife fo edel und kräftig wie Bartolommeo Montagna, und außer Giovanni Bellini wüßte ich keinen Meifter in Venedig namhaft zu machen, der im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts folch ein Bild zu fchaffen im Stande gewefen wäre. Wie wir uns

---

Form des Zettels (cartellino) fpricht für Bartolommeo Vivarini, während Mantegna niemals feinen Namen auf Cartellini zeichnete. Wahrfcheinlich ftand, ehe man diefe Madonna zu einem Bilde von Mantegna ftempelte, der Name Bartholomeus de Muriano p. darauf. Die Herren Cr. und Cav., die alfo dies Bild als Werk des Mantegna anfehn, glauben überdiefs das Jahr bezeichnen zu können, in dem es gemalt worden, nämlich 1464, in derfelben Epoche nämlich, als Mantegna das herrliche Triptychon in der Tribuna der Uffizien malte (I, 386). Verwechfelten nun die berühmten Hiftoriographen in diefem Madonnenbilde den B. Vivarini mit dem Mantegna, fo begingen fie einen ähnlichen Irrthum in Pavia, wo eine gefälfchte Auffchrift auf einem Madonnenbilde des B. Vivarini fie verleitete, daffelbe als Werk des Giambellino in ihr Inventarium aufzunehmen. Das bewufste Bild befindet fich in der Sammlung Malafpina von Pavia, No. 9 (I, 153). Täufche ich mich nicht, fo dürfte an diefen häufigen qui pro quo theils ihre Beeinflufsungstheorie, theils die gänzliche Mifsachtung der verfchiedenen Formen bei diefen drei Meiftern Schuld haben.

überzeugt haben, find die Muranefen in diefen Sälen fo trefflich vertreten, wie nirgendwo anders.

Von Marco Bafaïti, dem Schüler und Gehülfen des Alvife Vivarini, als welchen der Katalog ihn fehr richtig bezeichnet, finden wir in diefer Galerie zwei Werke: „die Klage um den Leichnam Chrifti" (No. 6), und „einen h. Sebaftian" (No. 37), ein allerdings ftark reftaurirtes Werk des Meifters.

Von anderen Schülern des Alvife Vivarini, wie Jacopo da Valenza, Lazzaro Sebaftiani, Bernardo Parentino, Girolamo Moceto[1]), befitzt die Berliner Sammlung, foviel ich weiß, keine Bilder. Ich fand dagegen in diefen Sälen einen „Chriftus mit den beiden Jüngern zu Emmaus" (No. 1) von Marco Marziale, einem Zeitgenoffen der foeben genannten Maler. Laffen wir jedoch alle diefe Meifter zweiten und dritten Ranges und gehen wir an die Betrachtung der in diefer Galerie enthaltenen Werke des größten aller Künftler Venedigs, ich meine des Giovanni Bellino.

Der Berliner Katalog meint, Giambellino könnte vielleicht in Rom und nicht in Venedig, wie bisher allgemein

1) Ich fehe, dafs auch die Herren Cr. und Cav., dem Bernasconi folgend, den berühmten Kupferftecher H. Mocetus unter die Veronefer Maler fetzen, ja dafs fie fogar in feinen Werken einzelne charakteriftifche Züge der veronefifchen Schule finden. Ich kann leider auch in diefem Punkte ihre Anficht nicht theilen. Der Umftand, dafs in einer Kirche von Verona (S. Nazzaro e Celso) ein bezeichnetes Bild von Moceto fich vorfindet, kann doch wahrlich nicht als Beweis angefehen werden, denfelben zu einem Veronefer zu ftempeln. Meiner Anficht nach ift der Künftlercharakter des Moceto durchaus Venezianifch, und ich vermuthe, dafs er entweder in Murano oder in Venedig geboren und erzogen fei. Seine Werke fprechen hierfür insgefammt. Alvife Vivarini mufs aller Wahrfcheinlichkeit nach fein Lehrer gewefen fein. Das grofse Glasfenfter in S. Giovanni e Paolo (deffen Infchrift, im Anfange diefes Jahrhunderts darauf gefetzt, alle Kunftfchriftfteller irre geleitet) gehört ganz dem Moceto. Vafari führt ihn auch als Gehülfen des Giambellino an. (Vaf. V, 12. Ediz. Le Monnier).

angenommen wurde, geboren ſein; wir wollen indeſſen dieſe nagelneue Theorie vorläufig noch in Quarantaine verſetzen [1]).

Alles in allem zuſammengenommen, iſt in meinen Augen Giambellino, wie geſagt, im 15. Jahrhundert der größte Künſtler Oberitaliens.

Vittor Piſano war zwar für ſeine Zeit, d. h. in der erſten Hälfte jenes Jahrhunderts, in gewiſſer Beziehung eben ſo bahnbrechend, wie jener in der zweiten es war; man ſehe ſich ſein treffliches Frescobild an, in S. Anaſtaſia in Verona, den h. Georg nach dem Siege über den Drachen darſtellend; man betrachte ferner ſeine höchſt intereſſanten Federzeichnungen im ſ. g. Zeichnungsbuche des Lionardo da Vinci im Louvre und ſeine anderen Handzeichnungen in der Ambroſiana zu Mailand; ſeiner herrlichen Medaillen ganz zu geſchweigen. Andrea Mantegna iſt energiſcher, imponirender, gelehrter als Giambellino, auch führt er den Moment des Geſchehens mit größerer Evidenz und realiſtiſcher Wahrheit uns vor die Augen. Während jedoch ſowohl Piſanello als Mantegna eine gewiſſe Einförmigkeit in Auffaſſung und Darſtellung an den Tag legen, entfaltet dagegen Giovanni Bellino als Künſtler die größte Mannigfaltigkeit.

Von ſeinem dreißigſten Jahre, alſo von etwa 1456, an bis zu ſeinen letzten uns bekannten Werken von 1513 und 1514 (S. Giovan Criſoſtomo in Venedig und Bacchanal beim Herzog von Northumberland) iſt er in ſtetem Wachſen, in einer nie innehaltenden Evolution begriffen, und zwar ſo, daß Dürer ganz Recht hatte, als er im Jahre 1506 denſelben für den „beſten" Maler in Venedig erklärte.

1) Gentile da Fabbriano, der Lehrer des Jacopo Bellini, war allerdings ſeit etwa dem Jahre 1430 bis zu ſeinem Tode, der um 1440 erfolgt ſein muſs, in Rom. Im Jahre 1425—27 war er jedoch in Orvieto beſchäftigt. Auch iſt es nicht ſehr wahrſcheinlich, daſs Jacopo Bellino mit Frau und Kindern in der Welt herumgezogen ſei. Dem ſei jedoch, wie ihm wolle, daran liegt ja gar nichts für die Geſchichte der Kunſt.



Giambellino ist großartig und ernst, anmuthig und liebreich, naiv und einfach, und dies stets am rechten Orte, und wenn es der Gegenstand erheischt. Seine Frauen und Kinder, seine Greise und Jünglinge sind nie dieselben und haben nur selten den gleichen Typus oder Ausdruck.

Dies alles sei jedoch bemerkt ohne damit den eminenten Verdiensten des großen Mantegna den geringsten Abbruch thun zu wollen; gehöre ich doch wahrlich nicht zu jenen Kritikern, die in einer außerordentlichen Individualität alle Eigenschaften suchen und verlangen. Ja, ich glaube sogar, daß gewisse Geistes- und Gemüthsgaben geradezu andere ausschließen, und daß somit Mantegna sowohl wie Michelangelo nicht jene Höhe in ihrer Art erreicht hätten, würden an ihrer Wiege die Grazien gestanden haben. Um meinen Gedanken verständlicher zu machen, möchte ich sagen: Besäße Bismark alle jene Qualitäten, die mancher seiner Widersacher an ihm vermißt, so wäre schwerlich die Einheit Deutschlands eine Wahrheit geworden.

In der Epoche, in der die Kunst vornehmlich den Charakter darzustellen bemüht war, ist Giambellino nach Mantegna der größte Charakterzeichner in Oberitalien; später, als zur Hauptaufgabe der Kunst die Darstellung der menschlichen Seelenregungen gehörte, steht er keinem andern nach in der Versinnlichung der Mutterliebe, der Frömmigkeit, des naiven kindlichen Frohsinns, sowie der religiösen Demuth bei den Frauen, eines gotterfüllten Ernstes bei den Männern. Dramatisch ist Bellini zwar nie, seine Heiligen sind jedoch alle voll Lebenskraft, Energie und Würde.

Die Werke des Giambellino sind schon bald nach seinem Tode mit denen seiner Schüler und Nachahmer verwechselt worden, ja etliche dieser letztern, in der Absicht, ihre Bilder leichter und auch theurer an den Mann zu bringen, scheuten sich nicht, dieselben mit dem Namen des Meisters zu versehen. Solche falsche Aufschriften (Cartellini) sind

jedoch leicht von den echten zu unterfcheiden, noch viel leichter find es freilich die Bilder felbft[1]).

Während nun einerfeits gar manches Bild von Schülern und Nachahmern dem Meifter felbft zugewiefen wird, fo werden andererfeits noch heutzutage, und dies felbft von berühmten Kunfthiftorikern, viele feiner Jugendwerke bald dem Mantegna oder dem Ercole Roberti, und dies noch im beften Falle, bald aber auch geringern Meiftern, wie Francesco Maria Pennacchi, Zaganelli, Rondinelli u. f. f. zugemuthet.

Um den Unterfchied der Werke des Giambellino von denen des Mantegna, mit dem er in einer gewiffen Epoche feines Wirkens (1460 bis 1480) am meiften verwechfelt wird, meinen jungen Freunden zu erleichtern, will ich hier für Anfänger in der Kunftwiffenfchaft einige materielle, jedem erkennbare Zeichen anführen, wie diefelben während meiner Studien mir eben in die Augen gefallen find. Wie gefagt, diefe Fingerzeige find nur Anfängern gewidmet und zwar folchen in meinem farmatifchen Heimathslande; wäre es doch lächerlich von mir, dergleichen ABC-Uebungen dem großen gebildeten Kunftpublikum des civilifirten Europa zu bieten. Hand und Ohrform alfo find bei beiden Meiftern fehr verfchieden. Während bei Giambellino das Ohr rund und fleifchig, ift es bei Mantegna länglich und fehr knorpelig geformt; die Hand und die Finger dagegen find bei Mantegna fleifchiger und kürzer, bei Giambellino knochiger, mehr zugefpitzt und mit ftark accentuirten Gelenken. Der landfchaftliche Hintergrund auf den Bildern

---

1) Ich hatte fchon anderweitig die Gelegenheit, meine Lefer auf die Thatfache aufmerkfam zu machen, dafs erftens die Cartellini des Giambellino in Curfivfchrift insgefammt falfch find, und zweitens, dafs auf den echten von ihm felbft auf feine Bilder gezeichneten Auffchriften das eine der zwei L ftets höher als das andere gebildet ift. Bei den aufgefrifchten echten Cartellini ift übrigens nicht felten durch den Reftaurator das höhere L verkürzt worden, fo dafs beide L fchulgerecht diefelbe Höhe haben.

diefes letztern ftellt bis ungefähr in die erften Jahre des 16. Jahrhunderts, wo feine Landfchaften realiftifch werden, gewöhnlich eine Ebene dar, mit Gewäffern, mit befeftigten Orten im Mittelgrund und Gebirgen in der Ferne; zumeift zieht ein Weg in Schlangenwindung durch Vor- und Mittelgrund. Urfprünglich waren die Farben diefer Landfchaften: fahlgrün im Vorder- und dunkelgrün im Mittelgrunde, mit der Zeit jedoch oxidirten diefe Farben, fo daß fie gegenwärtig gewöhnlich fchwarz ausfehen [1]).

Mantegna hatte wenig Sinn weder für die Linien noch für die Farben in der Landfchaft. Gewöhnlich ftellen feine landfchaftlichen Gründe einen befeftigten Ort dar, auf fteilem Hügel, zu dem ein gewundener Weg führt; zuweilen auch zackige Felsmaffen.

Da nun die größere Zahl der Bilder des Giambellino leider ftark übermalt wurde, fo find durch die Reftauration gar oft gerade die charakteriftifch accentuirten Formen des Meifters nach den Vorfchriften der Schule abgefchwächt worden und fpringen daher nicht fogleich in die Augen. Will man deßhalb den Meifter in der Auffaffung feiner Formen ftudiren, fo fuche man die Werke aus feiner Jugendzeit auf, welche a tempera gemalt und daher auch weniger entftellt wurden als diejenigen der fpätern Epochen, welche alle mit Oelfarbe lafirt waren und fomit faft alle durch den Reftaurator verputzt worden find.

1) Im Saal Contarini der venezianifchen Akademie fieht man zwar auf einem Madonnenbilde (No. 94) des Giambellino, mit dem Namen und der Jahreszahl 1487 bezeichnet, eine realiftifch gefärbte Landfchaft, allein man befehe fich jene Auffchrift genauer, und man wird mir wahrfcheinlich zuftimmen, dafs fie apokryph fei. Meiner Anficht nach gehört jenes Bild des Giambellino in die erften Jahre des 16. Jahrhunderts, um 1503 oder 1504; man vergleiche es mit dem grofsen Altarbilde vom Jahre 1505 in S. Zaccaria. Die Herren Cr. und Cav. (I, 166) nennen das Bild «Giorgionesk.» Ich erlaube mir hier übrigens zu bemerken, dafs jene Madonna viel zu ftark reftaurirt und übermalt ift, als dafs man dabei im Ernfte noch über die «touch of the trees» ein Urtheil ausfprechen könnte.

Diese Bemerkung soll nicht nur für die Werke des Giambellino gelten, sondern sie gilt ebenfalls für diejenigen aller großen Venezianischen Meister aus derselben Epoche. In den Jugendwerken treten die Eigenthümlichkeiten des Künstlers am meisten und schärfsten hervor. Wären die „Pietà" in der Brera zu Mailand (No. 278) und die „Transfiguration" in der Galerie von Neapel nicht mit dem Namen des Meisters bezeichnet, so würden aller Wahrscheinlichkeit nach auch diese Bilder des Giambellino dem Mantegna zugerechnet worden sein, wie dies ja so manch' anderm Gemälde des Bellini aus derselben Epoche ergangen ist; ich brauche hier nur den „Christus auf dem Oelberge" in der Nationalgalerie zu London (No. 726) und jenen im Museum Corrèr zu Venedig (No. 27), so wie die „Pietà" in der Vaticanischen Galerie als Beispiele solcher Verwechslung anzuführen [1]).

Die Darstellung der Beweinung Christi war in einer gewissen Periode (1460—1470) ein Lieblingsgegenstand des Meisters. Zwei solcher „Pietà" befinden sich im Museum Corrèr in Venedig. Das eine jener Bilder (No. 36) trägt die gefälschte Chiffre des Albrecht Dürer und wurde von den Herren Cr. und Cav. dem Pietro Maria Pennacchi zugeschrieben (II, 227); dasselbe ähnelt sehr dem Bilde (No. 28) in der Berliner Galerie und dürfte wohl derselben Zeitepoche angehören.

Die andere „Pietà" (No. 18) ist durch rohe Ueber-

1) Meiner Ansicht nach ist dies grobkörnige Gemälde im Vatican nur Atelierbild oder Kopie (nach einem Original des Giambellino), höchstwahrscheinlich von Giovanni Buonconfigli, il Marescalco genannt. Man vergleiche z. B. den Kopf der h. Magdalena auf der «Pietà» im Vatican mit dem Kopf der Heiligen im Bilde No. 272 in der Akademie von Venedig. — Eine zweite, noch schwächere Kopie des nämlichen Gegenstandes (unter dem Namen des Giambellino) sah ich vor Jahren in der Sammlung Castabili in Ferrara. Und vielleicht mag es dieses letztere Bild gewesen sein, welches die Herren Cr. und Cav. verleitet hat, das Gemälde in Rom dem Giovanni Bellini zuzuschreiben (I, 157).

malung fo entftellt, daß man den Meifter kaum noch darin zu erkennen vermag.

In eine noch frühere Epoche des Giambellino möchte ich das Bildchen mit dem Gekreuzigten im Mufeo Corrèr (No. 28) fetzen. Dies höchft charakteriftifche, an den Vater Jacopo noch lebhaft erinnernde, wohl erhaltene Temperabild wird in Venedig ebenfalls dem Mantegna zugemuthet, von den Hiftoriographen Cr. und Cav. (I, 534) dagegen, wie bereits bemerkt wurde, dem Ercole Roberti aus Ferrara zugefchrieben.

Ein anderes gleicherweife frühzeitiges Werk unfers Meifters ift das zwar überfchmierte, jedoch noch immerhin genießbare Madonnenbild (No. 372) in der Akademie von Venedig: Maria mit dem fchlafenden Kinde auf ihren Knieen. Daffelbe Motiv finden wir im fchönen Bilde des Bartolommeo Vivarini vom Jahre 1464, in derfelben Galerie No. 1, wiederholt.

Habe ich mich bei diefen intereffanten und meift fo gröblich verkannten Werken aus der Frühzeit Giambellino's etwas länger aufgehalten, als Ort und Zeit es mir wohl erlauben, fo ift dies nur in der Abficht gefchehen, irgend einen jungen Kunftforfcher zu veranlaffen, diefem großen Meifter und feiner Schule eine eindringlichere Aufmerkfamkeit zu fchenken, als bisher gefchehen ift.

Betrachten wir nun die Werke von ihm, welche die Berliner Galerie zu befitzen fich rühmt. Der Katalog führt deren nicht weniger denn vier auf, nämlich:

1) Die „Beweinung Chrifti“ (No. 4). Dies Bild ift zwar fehr übermalt, fcheint mir jedoch Originalarbeit des Meifters zu fein.

2) „Maria mit dem Kinde“ (No. 10) halte ich dagegen für Atelierbild. Das Originalgemälde befindet fich im Privatbefitze in Mailand. Ein anderes, jedoch ftark übermaltes Atelierbild mit demfelben Gegenftande hängt in der Gemäldefammlung der ftädtifchen Bibliothek von Tre-

viso [1]). Dies Berliner Bild ist übrigens zu hoch aufgestellt, als daß ich es näher zu bestimmen im Stande gewesen wäre.

3) „Maria mit dem Kinde" (No. 11) erscheint mir ebenfalls als Atelierbild; das Originalgemälde dürfte wohl das stark übermalte Bild (No. 94) mit der gefälschten Aufschrift und der Jahreszahl 1487 in der Akademie von Venedig sein.

4) Trefflich dagegen ist die „Pietà" (No. 28), der todte Christus von zwei trauernden Engeln gestützt und beweint. Ich kann nicht umhin, der Direktion der Galerie meinen vollen Beifall für den Muth zu zollen, mit dem sie dieses für den Meister so charakteristische schöne Bild, welches bisher dem Mantegna zugeschrieben war, seinem rechtmäßigen Autor zurückerstattet haben [2]). Die „Pietà" in der Brera zu Mailand ist ältern Ursprungs als diese. Eine ähnliche „Pietà" besitzt auch Herr Menghini in Mantua, indeß sehr übermalt und entstellt, unter dem Namen des Mantegna. Von allen Pietàdarstellungen des Meisters ist in meinen Augen die im Stadthause von Rimini die herrlichste. Die Herren Cr. und Cav. wollen zwar auch jenes so fein und so tief gefühlte Bild dem Giambellino abstreiten, um es dem höchst unbedeutenden Maler Zaganelli aus Cotignola zu schenken [3]). Aber damit fügen sie nicht nur dem Bellini, sondern auch dem Vasari ein großes Unrecht zu. Denn Messer Giorgio führt das Werk in seiner Geschichte nicht nur als Werk des Giambellino auf, sondern bemerkt dabei noch ausdrücklich, daß es für Sigismondo Malatesta gemalt worden sei, also vor 1468, dem Todesjahre des Sigismondo [4]).

---

1) Die Herren Cr. und Cav. citiren beide Bilder als Originalwerke des Giambellino (I, 152 und 153).

2) Die Herren Cr. und Cav. scheinen dies Bild dem Bonsignori geben zu wollen (I, 387, 1).

3) I, 191.

4) »Fece in Arimino al Signor Sigismondo Malatesti una Pietà con due (es sind deren drei) puttini che la reggono, la quale è oggi in S.

Auch aus der Reihe der zahlreichen Schüler und Nachahmer des Giambellino finden fich nicht wenige in den Sälen der Berliner Galerie vertreten.

Vom ftets würdevollen, wiewohl etwas einfeitigen Cima da Conegliano hängen unter No. 2 eine thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen, und unter den Nummern 7 und 17 zwei gute Madonnenbilder.

Von Pier Maria Pennacchi fehen wir eine „Pietà" unter Nummer 1166, Chriftus im Grabe von Engeln gehalten. Die Herren Cr. und Cav. (II, 227) widmen diefem Jugendwerke des Pennacchi Worte der vollen Anerkennung, in welches Lob wir gern einftimmen, fie fügen jedoch hinzu, daß die Werke aus der Frühzeit diefes Trevifaners fo verfchieden feien von feinen fpätern Arbeiten, daß fie an der Echtheit derfelben hätten zweifeln müffen, falls diefe „Pietà" in Berlin nicht bezeichnet wäre. Sie erklären dies Phänomen mit der Annahme, daß Pennacchi, ehe er in's Atelier des Bellini kam, unter dem Einfluffe der Schule des Squarcione in Padua geftanden haben müffe, wodurch feine Werke jenes „Gemifch von Transalpinifchem und Paduanifchem" in ihrem Ausfehen erhielten, das den Bildern fo vieler älterer Maler Norditaliens fo wenig Anziehungskraft verleihe. Pennacchi hätte nun gleich nach feiner Ankunft von Padua in Venedig die „Pietà" mit dem falfchen Dürermonogramm (gegenwärtig im Mufeo Corrèr No. 36) gemalt, ein Bild, deffen verfeinerter Stil den Einfluß der Bellini und der Vivarini verrathe, trotzdem jedoch noch fo deutfch im Ausdruck fei, daß das Monogramm Dürer's und die Jahreszahl 1494 darauf felbft heutzutage noch für baare Münze genommen würden.

Nach dem Urtheil der berühmten Hiftoriographen der

Francesco di quella città». (Vafari, Ed. Le Monnier, V, 17). Nur der Flüchtigkeit des Aretiners ift es zuzufchreiben, dafs er von zwei ftatt drei Engeln fpricht.

italienischen Malerei war also der Stil des Squarcione ein Gemisch von „Transalpinischem und Paduanischem“, eine Definition, der man nicht den Vorwurf allzu großer Deutlichkeit machen kann.

Squarcione war, wie dies aus seinem einzigen auf uns gekommenen Werke (in der Stadtgalerie von Padua) zu ersehen ist, kein Maler erster Größe, sondern wahrscheinlich gleich seinem Zeitgenossen Pier della Francesca mehr ein trefflicher Lehrer, zumal in der Perspektive. Dies scheint mir aus den Werken der verschiedenen Schüler des Squarcione hervorzugehen; denn gerade die strenge Linienperspektive ist es, die diese Schule von Padua leicht erkennen läßt — ein Vorzug, den alle Schüler Squarcione's gemein haben, sowohl Marco Zoppo wie Gregorio Schiavone, sowohl Mantegna als Ansuino da Forli, wie Carlo Crivelli, Nicoletto Pizzolo oder Dario und der ältere Girolamo da Treviso [1]. Von dem einen oder andern dieser zwei letztgenannten Squarcionesken könnte also P. M. Pennacchi den ersten Unterricht erhalten haben. Allein die Behauptung der Historiographen, daß nämlich die Werke dieser Squarcionesken einen so ausgesprochenen transalpinischen Charakter [2] an sich trügen, daß man

1) Von Dario von Treviso besitzt Herr Frizzoni-Salis in Bergamo eine «Pietà», der todte Christus von zwei Engeln beweint; auf dem Aermel eines dieser Engel liest man DARIVS TARVI; ein zweites Bild von ihm befindet sich in der Stadtgalerie von Bassano: DARIVS p. bezeichnet; für ebenfalls ihm angehörend, und nicht, wie der Katalog der Venezianischen Akademie-Galerie besagt, dem Giovanni und Antonio von Murano, halte ich den «englischen Gruss» (No. 581 und 583) daselbst. Sogar die Herren Cr. und Cav. führen es als Werk der Muranesen an (I, 27). — Vom ältern Girolamo da Treviso sieht man im Dome von Treviso eine Madonna mit Kind und den Heiligen Sebastian und Rochus — auf den Stufen des Thrones zwei musizirende Engel, bezeichnet: Hieronymus Tarvisius pinxit 1487. Auch die Bildersammlung Tadini in Lovere (Provinz Bergamo) besitzt eine «Pietà» (sehr übermalt) mit der Aufschrift: Hieronymus Tarvisio pinsit (No. 250).

2) Mit diesem Ausdrucke wollen, denke ich, die Herren Cr. und

diefelben für Werke Dürer's halten könne, fcheint mir doch aller und jeder Begründung zu entbehren. Es ift wahr, ein Fälfcher hat auf die fchöne „Pietà" im Mufeo Corrèr das Dürer'fche Monogramm und die Jahrzahl 1494 gefetzt, offenbar in der Abficht, das Bild beffer verkaufen zu können; ebenfo läßt fich nicht läugnen, daß in den Augen eines oberflächlichen Kunftpublikums jenes Monogramm für authentifch gegolten hat, wie dies ebenfalls bei vielen andern falfchen Auffchriften auf andern Bildern der Fall war und noch immer ift. Allein wir fragen alle ernftern Kunftforfcher, die das Bild im Mufeo Corrèr gefehen, ob fie auch die Anficht der Herren Cr. und Cav. theilen, daß nämlich jenes Gemälde einen transalpinifchen Charakter habe, d. h. den eines Dürer, der Kölner- oder einer Niederländifchen Schule, oder ob fie nicht vielmehr mit uns in jener „Pietà" den Stempel eines großen Venezianifchen Künftlers wahrnehmen? Daß die Herren Cr. und Cav. den Giambellino in feiner herrlichen, fo tief empfundenen Darftellung fo gröblich verkennen konnten, thut uns aufrichtig leid, nicht nur für fie, indem fie dadurch einen hohen Kunftgenuß eingebüßt, fondern noch viel mehr für die Menge ihrer Schüler und Nachfolger, welche durch ihr Urtheil von der breiten Straße der Kunftwiffenfchaft ab und in ein Dorngeftrüpp geführt werden, aus dem wieder fich zu befreien ihnen wohl viel Zeit und Mühe koften wird.

Von andern Mitfchülern des Cima und des Pennacchi (1480—1490) in der Werkftatt des Giambellino, wie Criftoforo Cafelli von Parma, Manfueti, Lattanzio von Rimini [1]), Niccolò Rondinelli von Ravenna, Jacopo von Mon-

---

Cav. doch nicht blofs das, was eckig und klotzig und zugleich kleinlich ift, bezeichnen?

1) Von Lattanzio da Rimini fieht man zwei grofse Altarbilder, das eine in der Kirche von Piazza, das andere in der von Piazzatorre, zwei Dörfer im Brembothal bei Bergamo, ferner eine das Kind anbetende Maria bei Herrn Federico Antonio Frizzoni zu Bergamo, und ein anderes

tagnana u. a. m. befitzt die Berliner Galerie keine Werke, wohl aber begegnen wir in diefen Sälen Bildern einiger Schüler Bellini's aus fpäterer Zeit, wie Giorgione, Lorenzo Lotto, Vicenzo Catena und Francesco Biffolo. Auch diefe vier letzteren waren, gleich Cima und Pennacchi, Söhne der Marca Trevifana, eines Bezirkes, der fchon im dreizehnten Jahrhundert wegen feiner Eleganz, feines Luxus und feiner prunkvollen, heitern Fefte in ganz Italien berühmt war und daher „amorosa" und „giocosa" genannt wurde [1]).

Das vermeintliche Bild des Giorgione trägt die Nummer 152 und ftellt das Porträt zweier Männer dar; beide mittleren Alters, mit fchwarzem Barett und in fchwarzem Kleide. Die Herren Cr. und Cav. vermuthen in diefem Bilde [2]) das von Vafari in Florenz im Haufe der Söhne des Borgherini gefehene, in welchem der junge Borgherini neben feinem Lehrer dargeftellt war [3]). Die Herren Direktoren der Galerie fcheinen jedoch durch ein beigefetztes Fragezeichen ihre Zweifel an der Richtigkeit diefer Vermuthung zu erkennen zu geben. Und fo ganz unrecht damit haben, fcheint mir, die Herren in Berlin nicht, denn fürs erfte ftellte jenes von Vafari bezeichnete Bild einen jungen und einen ältern Mann, den Lehrer und den Schüler, dar, während wir hier zwei Männer mittlern Alters vor uns fehen; zweitens deutet in diefem Bilde nicht nur die Zeichnung und die Malerei, fondern auch die Auffaffung

---

mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbild beim Antiquar Guggenheim zu Venedig. Von Jacopo da Montagnana find Bilder in der Kirche des Santo und in der Kapelle des bifchöflichen Palaftes zu Padua. In Venedig beim Antiquar Guggenheim: die Verklärung Mariae mit Propheten, Engeln und den Apofteln; dies letztere Werk fcheint mir zu den beffern Arbeiten des feltenen Meifters zu gehören.

1) Siehe Archivio Storico, Serie I; 8, 622.

2) II, 155.

3) Vafari VII, 83. «In Fiorenza è di man sua in casa de' figliuoli di Giovan Borgherini il ritratto d'esso Giovanni, quando era giovine in Venezia, e nel medesimo quadro il maestro che lo guidava.»

nicht nur nicht auf Giorgione hin, fondern überhaupt auf eine fpätere Zeit, als die des Giorgione war, und endlich drittens ift dies Gemälde in einem fo kläglichen Zuftande, daß es auch mir, gleichwie den Herren Direktoren, zu gewagt erfcheint, ein beftimmtes Urtheil darüber abzugeben.

Reichlich ift dagegen die Galerie mit Bildern von Lorenzo Lotto verfehen; fie zählt deren nicht weniger denn vier auf, und diefe find alle gute und echte Werke des Meifters.

Das Bildniß eines Architekten (No. 153) ift ein treffliches Porträt aus Lotto's reiferer Zeit (1530—1540). Ebenfalls echt ift das Doppelbild, die Heiligen Sebaftian und Chriftoph darftellend, vom Jahre 1531. Das angebliche Bild des Künftlers trägt die Nummer 326. Lotto, etwa um 1477 geboren, müßte alfo dies Bildniß im erften Decennium des 15. Jahrhunderts gemalt haben, falls es ein Selbftporträt wäre. Zeichnung und Mache auf diefem Gemälde deuten jedoch auf eine viel fpätere Zeit hin. Daß er darauf L. Lotus pict. zeichnete ftatt pinxit, thut doch wahrlich nichts zur Sache — finden wir ja diefelbe Bezeichnung auch auf jenem andern Bilde (No. 325) von feiner Hand, welches „Chrifti Abfchied von feiner Mutter" darftellt — ein Gegenftand, der ebenfalls um 1520 von Correggio in einem kleinen Bilde behandelt wurde, welches gegenwärtig, allerdings in fehr befchädigtem Zuftande in London fich befindet. Das Bild in Berlin ward von Lotto in Bergamo für den Domenico Taffi gemalt; die Stifterin mit dem Gebetbuche in den Händen ftellt die Gemahlin des Domenico Taffi, Elifabetta Rota, dar [1]. Aus dem Haufe Taffi kam das Bild in's Haus des Canonicus Grafen Zanchi von Bergamo und wurde von diefem an den Bilderhändler Abate Maffinelli verkauft, der es dann Herrn Solly abtrat. Eine alte, eben-

1) Siehe Francesco Maria Taffi, Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi I, 125.

falls mit der Auffchrift verfehene Kopie diefes Bildes fah ich vor Jahren beim Antiquar Baslini in Mailand.

Auch die zwei dem Vicenzo Catena zugefchriebenen Bilder find gut und charakteriftifch für den Meifter; No. 19 ftellt Maria mit dem Kinde und Heiligen dar; No. 32 ift das Bildniß eines in Venedig anfäßigen Fugger aus Augsburg und darf als eines der beften Porträts diefes Malers betrachtet werden.

Der erfte Lehrer des Catena möchte wohl fein Landsmann, der ältere Hieronymus von Trevifo, gewefen fein, wie dies mir aus etlichen Jugendbildern Catena's fich zu ergeben fcheint. Ein folches mit Namen bezeichnetes Bild befindet fich unter andern in der Bildergalerie zu Pefth, ein anderes in der Stadtgalerie von Padua [1]).

Dem Francesco Biffolo, einem andern Trevifaner und Schüler, ja Nachahmer des Giambellino, gehört die „Auferftehung Chrifti“ an (No. 43). Die beffern Werke diefes unbedeutenden Malers werden oft dem Bellini felbft zugefchrieben, wie unter andern auch das viel bewunderte Madonnenbild in der Sacriftei des Redentore zu Venedig.

Von den Schülern des Giambellino aus dem Bergamaskifchen finden wir hier ebenfalls einige Werke vor: unter andern ein ganz vorzügliches, dem Lorenzo Lotto fehr nahe ftehendes Frauenporträt von Palma vecchio [2]), No. 197a, etwa zwifchen 1512 und 1520 gemalt;

1) Das Bild in der Stadtgalerie von Pefth (No. 138) ftellt Maria mit dem Kinde auf den Knieen dar, auf den Seiten der h. Jofeph und eine Heilige; bezeichnet: VIZENZO C. P. Die Mache erinnert an Girolamo da Trevifo, die Kompofition an Giambellino. Die »Darftellung im Tempel« (No. 29 in der ftädtifchen Galerie von Padua) ift bezeichnet: VICENTIVS de Tarvisio.

2) Die Handzeichnungen der Venezianer find im Ganzen höchft felten, edenfalls viel feltener als diejenigen der bedeutenderen Meifter aus Umbrien und Toscana. Von L. Lotto befitzt die Ambrofiana (Libro Refta) zwei Studien zu einem h. Jofeph (Schwarzkreide); von Palma vecchio find mir noch nie Zeichnungen zu Geficht gekommen; jene Röthelzeichnung, Maria mit

eine „Anbetung der Könige“ (No. 22) von Francesco Rizo da Santa Croce (einem Dorfe im Bergamaskifchen). Eine andere Wiederholung in der ftädtifchen Galerie von Verona. Das Originalbild mit diefer Kompofition gehört, wenn ich nicht fehr irre, dem Andrea Mantegna an; wo daffelbe fich befindet, kann ich leider nicht angeben. Wohl aber kann ich verfichern, eine auf Täufchung berechnete Kopie davon beim Photographen Perini in Venedig gefehen zu haben. Die Zeichnung auf diefer Kopie war wahrfcheinlich durchgepauft, denn die Formen ftimmten mit den Mantegna eigenthümlichen genau überein. Francesco Rizo muß um's Jahr 1480 geboren und noch fehr jung nach Venedig in die Werkftatt des Giovanni Bellini gekommen fein. Seine „Verkündigung“, mit dem Namen und dem Jahre 1504 bezeichnet, gegenwärtig in der ftädtifchen Galerie von Bergamo [1]), ift ganz und gar Bellinifch und hat eine nahe Verwandtfchaft mit den Werken aus der Frühzeit feines Landsmannes und Mitfchülers Andrea Previtali.

Von diefem letztern hängt ein gutes Bild, „Maria mit dem Kinde und Heiligen“, unter No. 39.

Auch von dem andern Maler mit dem Namen Santa

---

dem unbekleideten Kinde auf den Armen (im Befitze des Marquis de Chennevières), die in der grofsen Ausftellung vom vorigen Jahre in Paris als von Palma vecchio bewundert und von Herrn Charles Ephruffi (Les Dessins des maîtres anciens etc., pag. 145) ein «Palma condensè» bezeichnet wurde, gehört meiner Anficht nach nicht dem Palma, fondern dem G. A. da Pordenone an. Man vergleiche z. B. das Kind auf diefer Zeichnung mit dem auf jener des Pordenone in der Venezianifchen Akademie (No. 155 im Katalog des Photographen A. Perini). Die Photographie der Zeichnung des Herrn Chennevières trägt im Braun'fchen Katalog die Nummer 212. Auch fchon der baufchige Mantel fowie der Gefichtstypus der Maria verrathen den Pordenone. — Palma ift in der Zeichnung feiner Bilder ftets quattrocentiftifcher und nie fo frei und breit wie diefe Röthelzeichnung.

1) Früher zierte dies Bild die Dorfkirche von Spino im Brombothal bei Bergamo.

Croce, dem trockenen und einförmigen Girolamo, vielleicht Verwandten, jedenfalls Schüler des Francesco Rizo, finden wir in diesen Räumen vier Bilder: die „Geburt Christi" (No. 24), das „Martyrium des h. Sebastian" (No. 26), die „Krönung der Maria" (No. 33) und endlich die „Kreuzigung Christi" (No. 35). Die Jugendwerke des Girolamo, von denen etliche in der städtischen Galerie von Bergamo sich vorfinden, stellen ihn, wie gesagt, als Schüler des Francesco hin. Später ahmte er zuweilen unter andern auch den Cima nach. Seine kleinen, alle in derselben eintönigen Manier gefertigten Bilder, denen man fast in jeder Gemäldesammlung begegnet, scheinen seiner Mittelzeit (1525—1540) anzugehören. Auf vielen seiner Gemälde bringt er einen Papagei an; charakteristisch für diesen Meister ist auch die Landschaft mit den steifen, runden, reihenweise gestellten Bäumchen und dem gestreiften Horizont. Die Technik des Girolamo da Santa Croce ist vorzüglich, seine Phantasie und sein Geschmack sehr alltäglich; am besten gelangen ihm daher die Bildnisse, von denen eines in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand sich befindet.

Pietro Paolo da Santa Croce, der bis ans Ende des 16. Jahrhunderts fortwirkte, war, wenn vielleicht auch nicht der Sohn, jedoch sicher Schüler und Nachahmer des Girolamo; am Altar der Scrovegnikapelle in Padua sieht man ein bezeichnetes Bild von ihm; auch im Museo Corrèr zu Venedig befinden sich mehrere Bilder von Pietro Paolo, eines, „Cristo in casa delle Marie", mit der gefälschten Aufschrift Laurentii Canotii de Lendinaria opus (No. 312) in der Akademie zu Venedig [1]).

Bevor wir nun zur Betrachtung der Bilder eines der berühmtesten Nachahmer des Giambellino, nämlich des Antonello da Messina, übergehen, möchte ich meine Leser

1) Auch die Herren Cr. und Cav. erkannten die Fälschung der Aufschrift auf diesem Bilde (I, 371, 5).

nur noch auf ein paar gute Werke aufmerksam machen, welche die Berliner Galerie von Vittor Carpaccio besitzt. Diesem naiven, stets liebenswürdigen, oft auch schalkhaften Legendenerzähler gehört die „Einsegnung des h. Stephanus“ (No. 23) und das Madonnenbild mit Heiligen (No. 14). Das erstere dieser zwei Bilder wurde vom Meister, nebst vier andern, für die Scuola di S. Stefano in Venedig gemalt. Wer diesen Meister jedoch genau kennen zu lernen wünscht, muß ihm in Venedig nachgehen, woselbst er in S. Gregorio degli Schiavoni und namentlich in der Akademie das Beste von ihm finden wird.

Im Vorübergehen möchte ich noch hier bemerken, daß die Direktion der Berliner Galerie, zu ihrer großen Ehre, mit dem herrlichen Bildniß einer Tochter des Roberti Strozzi von Tizian, No. 160a (von ihr im Jahre 1878 aus dem fürstlichen Palazzo Strozzi zu Florenz erworben), ihre Sammlung mit einem Schatze bereichert hat, um den alle Galerien der Welt sie mit Recht beneiden werden.

Wenn es dahin gekommen, daß die fürstlichen Familien sich herablassen, nicht nur ihre Kunstschätze, sondern selbst ihre von Meisterhand gemalten Familienporträts an den Meistbietenden zu verschachern, so ist dies ein Zeichen mehr, daß es mit dem Adel ein Ende hat. Und so darf man es Königen auch nicht verargen, wenn sie über Nacht reichgewordene Börsengauner oder Eisenbahnhelden zu Grafen und zu Herzögen stempeln.

Es wäre mir zwar sehr erwünscht gewesen, in dieser flüchtigen Musterung noch über dies und jenes Bild aus der Venezianischen Schule in der Berliner Galerie meinen Freunden einige Bemerkungen mitzutheilen, ich muß dieselben jedoch auf eine andere Gelegenheit aufsparen, da es mir vorläufig besonders daran liegt, bevor wir von den Malern der Stadt Venedig Abschied nehmen, die Aufmerksamkeit meiner Leser für einige Zeit auf mehrere Bilder zu lenken, die den Namen eines Künstlers tragen, welcher zwar fern von Venedig geboren

wurde, und dessen erste künstlerische Erziehung ebenfalls eine fremde war, der jedoch trotz alledem in gewisser Beziehung zur Venezianischen Kunstschule gerechnet werden muß. Ich meine den in neuester Zeit so hochberühmt gewordenen Antonello da Messina.

Zu den Ansichten, welche im Laufe der Jahre den Charakter des Dogmas angenommen haben, mit dessen logischer Analyse man sich nicht weiter mehr befaßt, gehört in erster Linie die Ueberzeugung, daß Antonello nach Flandern gewandert und dort bei Johann van Eyck (einige neuere Schriftsteller substituiren dem 1441 verstorbenen van Eyck den Roger van der Weyden oder auch den Hans Memling) die Oelmalerei erlernt habe. Irre ich nicht gröblich, so dürfte diese Fabel der lebhaften und eiteln Phantasie irgend eines Sicilianers ihren Ursprung verdanken.

Untersuchen wir die Frage näher und ohne vorgefaßte Meinung.

Daß die Maler Europa's schon lange vor den Brüdern van Eyck des oil mediums, um einen beliebten Ausdruck der Herren Cr. und Cav. zu gebrauchen, sich zu bedienen pflegten, geht nicht nur aus dem im Jahre 1437 erschienenen Trattato della Pittura des Cennino Cennini hervor, sondern schon aus der viel früheren „diversarum artium schedula“ des Mönchs Theophilus.

Die Inschrift, welche in den Niederlanden dem Andenken des Jan van Eyck gesetzt wurde, erwähnt mit keiner Silbe seine Erfindung der Oelmalerei:

Hic jacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit etc. [1]).

Auch unter den deutschen Schriftstellern des 15. Jahrhunderts spricht keiner von dieser van Eyckschen Entdeckung, während doch die größere Zahl der Maler Deutschands, wie Martin Schöngauer, Michel Wohlgemuth,

1) Siehe: Zani, Enciclopedia u. s. w. Vol. II, 305.

Albrecht Dürer, Hans Holbein d. ältere, Burckmair u. a. m. das von den Brüdern von Eyck vervollkommnete Syftem der Oelmalerei fich zu eigen gemacht hatte, ohne daß man dieffeits der Alpen darüber Lärm gefchlagen hätte.

Allein felbft in Italien fcheint man vor der im Jahre 1550 in den „Vite“ des Vafari erfchienenen Biographie des Antonello da Meffina über die neue flandrifche Malweife kein befonderes Aufheben gemacht zu haben.

Bartholomeus Facius bemerkt zwar in feinem 1456 gefchriebenen Buche „de viris illustribus“ über Joannes Gallicus (van Eyck), den er als praktifchen Maler „princeps pictorum“ nennt, daß derfelbe „multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita, ex Plinii et ab aliorum auctorum lectione dedicerat.“

Ein Zeitgenoffe des Facius, der florentinifche Baumeifter und Bildner Antonio Averulino, Filarete genannt, fagt im 24. Buch feines „Trattato della Architettura etc.“ (im Manufcript in der Bibliothek Trivulzio zu Mailand und in der Magliabecchiana in Florenz) „und auch in Oel kann man alle diefe Farben auf Leinwand oder auf Holz anbringen, dazu gehört jedoch ein anderes Malfyftem, das fehr fchön ift für diejenigen, die es kennen. In Deutfchland (Lamagna) arbeitet man gut in diefer Weife, befonders zeichnet fich darin Meifter Johan von Brügge und Meifter Roger (van der Weyden) aus, welche beide trefflich mit Oelfarben arbeiten. Frage: Sage mir auf welche Weife wendet man diefes Oel an, und was für ein Oel ift es? Antwort: Leinöl. Frage: Ift es nicht fehr trübe? Antwort: Ja, allein man benimmt ihm die Trübe; auf welche Weife, weiß ich aber nicht u. f. f.[1]).

---

1) Es erhellt hieraus, dafs zur Zeit des Filarete das neue Eyck'fche Malfyftem theoretifch bekannt war, dafs jedoch unter den italienifchen Malern fich noch keiner veranlafst gefunden, die einheimifche Methode der Temperamalerei zu verlaffen.

Im Jahre 1464, als Filarete feinen Trattato verfaßte, zählte der nach den Hiftoriographen um 1414 geborene Antonello fünfzig Jahre; nichtsdeftoweniger wird auch von Filarete, wie wir foeben gefehen, der Meffinefe nicht in Zufammenhang damit gebracht. Gleicherweife beobachten Stillfchweigen über ihn fowohl Ciriacus von Ancona als der Toskaner Albertini.

Unter allen Schriftftellern aus dem 15. Jahrhundert nennt ihn nur der Sicilianer Matteo Collaccio, und zwar in einem Briefe, den er an einen andern Sicilianer, den Antonio Siciliano, Rektor der Univerfität von Padua, richtet, und worin er von den berühmten Männern feiner Zeit fpricht: „habet vero haec aetas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi Cassiani aede magnae est admirationi.“

Albrecht Dürer, welcher im Jahre 1494 zum erften Male die Lagunenftadt befuchte, zu einer Zeit alfo, als Antonello kaum verftorben war, erwähnt ihn in feinen fpätern Briefen und Aufzeichnungen mit keiner Silbe, ein Zeichen, fcheint mir, daß Antonello in Venedig als Künftler doch nicht jenes Rufes genoß und in den Augen der Kunftverftändigen nicht jene Bedeutung haben konnte, die man ihm fünfzig Jahre fpäter, wie in den Biographien des Vafari, hat beilegen wollen.

Im Jahre 1524 wandte fich der venezianifche Patrizier Marcantonio Michiel, ein verftändiger Kunftfreund [1]), an den Architekten Summonzio aus Neapel, in der Abficht, von diefem nähere Nachrichten über Antonello da Meffina zu erhalten. Die Antwort des Neapolitaners an den Venezianer lautet: „Von der Zeit des Königs Ladislaus an bis auf unfern neapolitanifchen Meifter Colantonio haben wir keinen andern Mann befeffen, der wie diefer fo große Anlage zur Malerei gehabt hätte; wäre er nicht jung ge-

---

1) In diefem Marcantonio Michiel vermuthe ich den Anonymus des Morelli.

ftorben, fo hätte er wahrlich Großes geleiftet. Und erreichte diefer Colantonio auch nicht jene Vollkommenheit in feiner Kunft, zu der fein bei Euch in Venedig wohlbekannter Schüler Antonello von Meffina gelangte, fo war dies bloß die Schuld der Zeiten, in denen er lebte. Die Profeffion des Colantonio war, wie es damals in Neapel allgemein üblich war, nach Art der Niederländer zu malen, und da er leidenfchaftlich feine Kunft liebte, fo hatte er den Entfchluß gefaßt, fich nach Flandern zu begeben, um an Ort und Stelle in der Malerei fich zu vervollkommnen. König Roger von Anjou [1]) hielt ihn jedoch von der vorgehabten Reife ab, indem er felbft ihm fowohl die Anwendung des Oels (pratica) als auch das Geheimniß der Farbenmifchung (tempera) lehrte. Von Colantonio, der jung noch das Zeitliche fegnete, habe es fodann fein Schüler Antonello da Meffina erlernt" [2]).

Die neuere Kritik hat nun auf's Klarfte nachgewiefen, daß jener neapolitanifche Maler Colantonio des Summonzio nichts als eine der vielen Erfindungen oder Illufionen des neapolitanifchen Lokalpatriotismus war [3]), allein das thut nichts zur Sache, die uns hier intereffirt. Mir liegt es bloß daran, meine Lefer darauf aufmerkfam zu machen, daß der erfte Fachmann, welcher über Antonello's Kunfterziehung berichtete, der neapolitanifche Architekt Summonzio denfelben die neue, niederländifche Art, in Oel zu malen, nicht in Flandern felbft, wie Vafari angiebt, fondern in Italien erlernen läßt [4]).

---

1) König Roger regierte in Neapel vom Jahre 1435 bis 1442.

2) S. Lanzi, Storia Pittorica della Italia, Milano 1824, II, 319.

3) S. Cr. und Cav. I, 335 und II, 78 und Dr. Guftavo Frizzoni; (Archivio Storico Italiano) Napoli nei suoi rapporti coll 'arte del Rinascimento.

4) Die Unwiffenheit fowohl als die kindifch-lächerliche patriotifche Eitelkeit diefes Summonzio wird wohl keinen Kunftforfcher befremden, dem die Bücher des Neapolitaners De Dominici oder die des noch lebenden Sicilianers De Marzo (von denen des Sannazzaro gar nicht zu

In grellem Widerspruch zu diesem Berichte des Neapolitaners steht nun jener, der über Antonello etwa fünfundzwanzig Jahr später von einem, wie ich zu vermuthen einigen Grund habe, sicilianischen Gelehrten dem Vasari für seine „Vite“ eingesandt wurde. Nach diesem letztern hätte Antonello das Zeichnen in Rom (von wem?) erlernt, hätte sich sodann nach Palermo [1]) zurückgezogen, woselbst er sich großen Ruhm erworben, und wäre, nach etlichen Jahren eines dortigen Aufenthaltes, wieder nach seiner Vaterstadt Messina zurückgekehrt, wo er den Ruhm, dessen er in Palermo genossen, besiegelt hätte. Als jedoch Antonello eines Tages nach Neapel sich begab, und daselbst ihm das schöne Bild des Jan van Eyck gezeigt wurde, das man dem König „René“ aus Flandern gesandt hatte, hätte die Gluth und Lebendigkeit der Farbe in jenem Gemälde einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, daß er ohne weiteres sich entschlossen, nach Brügge zu reisen, wo er, von Jan van Eyck freundlichst empfangen, alsbald von ihm in's Geheimniß der Oelmalerei eingeweiht worden sei. Von Flandern nach Messina zurückgekommen (also um 1440 oder 1441, da ja in diesem letztern Jahre Jan van Eyck starb), hätte Antonello nur sehr kurze Zeit in seiner Vaterstadt verweilt und wäre nach Venedig gezogen — somit etwa um's Jahr 1442 oder 1443.

Hören wir noch einen spätern Sicilianer, den Maurolicus (Hist. Sican. fol. 186). Nach ihm hätte Antonello: „ob mirum ingenium Venetiis aliquot annos publice conductus vixit: Mediolani quoque fuit percelebris.“ Merkwürdigerweise gedenkt jedoch kein einziger gleichzeitiger Schriftsteller von Mailand der Anwesenheit des hochberühmten Antonello von Messina in der lombardischen Residenzstadt!

sprechen) bekannt sind. Der Mensch, zumal der in südlichen Regionen geborne, pflegt gerade am meisten auf das zu pochen und stolz zu sein, was er gar nicht besitzt.

1) Aus dieser Stelle scheint mir der Palermitaner herauszuschauen.

Klang nun der Bericht des Summonzio, wie wir bereits gefehen haben, fehr albern, fo blickt andererfeits fowohl aus den Zeilen der Sicilianer Matteo Collaccio und Maurolicus wie aus der Biographie des Antonello im Vafarifchen Collectivwerke der ficilianifche Localpatriotismus fo naiv in feiner kindifchen Eitelkeit heraus, daß man fich dabei eines Lächelns kaum erwehren kann. Und in der That verftößt von allen Lebensbefchreibungen berühmter Künftler in den „Vite“ des Vafari keine fo arg gegen Chronologie und Gefchichte, wie gerade die des Antonello da Meffina.

Um das Maß vollzumachen, fchließt diefelbe mit folgendem Epitaphium, das auf das Grab des im Jahre 1493 in Venedig verftorbenen Meifters gefetzt worden fei; eine Grabfchrift, die jedoch, fo fehr und fo oft man auch darnach fich umgefehen, bis jetzt noch kein Menfch hat auffinden können.

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae [1]) totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem(!) primus italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.“

Alles das, fowie die dabei mit eingefügte Gefchichte des Domenico Veneziano und des Andrea del Caftagno, klingt doch wahrlich nicht ernfthaft, fondern, wie mir fcheint, fehr komifch, ja kindifch, und es ift mir unbegreiflich, daß bis jetzt in Italien, wo doch vom vorigen Jahrhundert an bis auf die neueften Zeiten fo viele gelehrte Männer mit der Biographie des Antonello fich abplagten, keiner von ihnen auf die Abfurdität diefer ganzen Erzählung im Vafarifchen Werke aufmerkfam geworden ift.

---

1) Ein Italiener aus dem mittlern oder nördlichen Italien hätte wahrfcheinlich Italiae ftatt Siciliae gefetzt.

Wollen wir daher einiges Licht über diesen Meister erhalten, so sind wir genöthigt, von der Vasari'schen Biographie ganz und gar zu abstrahiren und uns anderswo darnach umzusehen. Lassen wir also seine Werke selbst sprechen.

Das älteste mit der Jahreszahl bezeichnete Bild des Antonello da Messina, das auf uns gekommen ist, gehört dem Jahr 1465 an, und, soviel ich weiß, besitzen wir kein früheres Bild von ihm. Es ist dies das gegenwärtig in der Londoner Nationalgalerie aufgestellte Gemälde (No. 673), welches den Salvator mundi darstellt. Bezeichnet auf einem Cartello von größerem Format, als es die späteren des Antonello sind:

Antonellus Messaneus.

Dies Gemälde sieht sowohl im Ausdruck als in der Farbe noch sehr flandrisch aus.

Ein ebenfalls niederländisches Aussehen haben einige kleine „Ecce homo", ohne Bezeichnung, von denen eines im Hause Spinola delle Pelliccierie in Genua, das andere in der städtischen Bildersammlung von Vicenza (3. Zimmer, No. 12) sich befindet. Beide Bilder, sehr verunstaltet, dürften vielleicht noch vor dem Jahre 1465 entstanden sein. Derselben noch flandrischen Frühepoche des Meisters (1465—1470) möchte auch der sehr verdorbene „Ecce homo" bei Herrn Zir in Neapel angehören. Diese vier ebengenannten Christusköpfe sind alle noch sehr schwach in der Modellirung, sehen, wie gesagt, noch sehr vlämisch aus sowohl in der Auffassung wie auch in jener der Eyck'schen Malerschule eigenthümlichen röthlichen Gesichtsfarbe, und geben sich, wenn wir sie den etwa zehn Jahre späteren Arbeiten des Meisters gegenüber halten, als Werke eines noch sehr unausgebildeten Künstlers zu erkennen.

Zu Anfang des Jahres 1473 muß er das Triptychon für die Kirche von S. Gregorio zu Messina vollendet haben, ob in Messina selbst oder aber in Venedig, von wo

aus er es zur See leicht nach Sicilien hätte ſenden können, iſt nicht ausgemacht [1]). Gewiß ſcheint zu ſein, daß Antonello in jenem Jahre bereits in Venedig ſich befand.

Die praktiſche Kenntniß der neuen, in der Lagunenſtadt noch unbekannten Art, die a tempera untermalten Bilder mit Oelfarben zu laſiren, muß dem Antonello in Venedig eine größere Bedeutung verliehen haben, als wozu ihn ſeine wirklichen Verdienſte in der Kunſt berechtigt hätten. Wir ſehen, daß die Kirchenvorſteher von S. Caſſiano ihn ſogleich mit einem Auftrage beehren. Dieſes von Matteo Collaccio und Sabellico hochgprieſene Altarbild, mit dem Jahre 1473 bezeichnet, iſt leider ſchon ſeit langer Zeit verſchollen. Allein nicht nur die Kirchenvorſteher in Venedig, auch die Patrizier beeilten ſich nach dem neuen, von Antonello geübten Malſyſtem ſich abconterfeien zu laſſen, und, nach den vielen Bildniſſen des Antonello aus jenen Jahren zu urtheilen, muß derſelbe damals der gefeiertſte Porträtmaler Venedigs geweſen ſein.

Ein männliches Porträt vom Jahre 1474, Antonellus Meſſaneus bezeichnet, ſoll der Herzog von Hamilton beſitzen. Vom Jahre 1475 iſt das hochberühmte koſtbare Porträt im Salon carré des Louvre, ebenfalls Antonellus Messaneus bezeichnet; aus demſelben Jahre und mit der Aufſchrift: Antonellus Messaneus iſt die „Kreuzigung“ in der Antwerpener Galerie, in welchem Bilde ein leiſer Einfluß Carpaccio's auf den Meſſineſen mir unverkennbar erſcheint.

Brachte nun Antonello das ſ. g. Geheimniß des neuen van Eyck'ſchen Malſyſtems mit ſich nach Venedig, ſo mußte er doch ohne Zweifel als Künſtler den Brüdern Bellini

1) Dies Bild befindet ſich gegenwärtig im Univerſitätsgebäude zu Meſſina, und zwar in einem kläglichen Zuſtande. Es iſt bezeichnet: Año. Dm. m̊. cccc̊ septuagesimo tertio. Antonellus Messañesis pinxit. Es hat noch ein ſehr flandriſches Ausſehen und deutet auf einen Meiſter, der zwar den Pinſel trefflich zu handhaben wuſste, der Formen des menſchlichen Körpers jedoch noch nicht Herr war. Derſelben Anſicht ſcheinen auch die Herren Cr. und Cav. zu ſein (II, 86).

und den Vivarini, felbft dem Carpaccio gegenüber fich noch in einer untergeordneten Stellung fühlen. Aus feinen Bildern aus fpätern Jahren fcheint es mir klar hervorzuleuchten, daß er in Venedig durch das Studium der Werke und im Umgange mit den dortigen großen Meiftern nach und nach fich ausgebildet und jenen Grad von Vollkommenheit, namentlich in der Formgebung und in der Linienperfpektive, erreicht habe, die wir in feinen frühern „Ecce homo" noch vermiffen, in feinen Bildniffen aber von den Jahren 1475, 76 und 78 bewundern. Bis zu diefem letztern Jahre behält das Incarnat in den Bildern des Antonello die vlämifch-röthliche Farbe bei [1]), während das männliche Porträt vom Jahre 1478 in der Berliner Galerie (No. 18) fchon eine hellere Fleifchfarbe, ähnlich derjenigen in Giambellino's Bildern, bekommen hat. Unter allen Bildniffen des Meffinefen gebe ich diefem in Berlin den Vorzug. In feinen übrigen Porträtbildern, fowohl in denen aus der Frühzeit, wie in jenen aus dem neunten Decennium (1486—1490), z. B. in dem trefflichen Mannesporträt beim Advokaten Molfino in Genua, oder in jenem Bildniß eines mit Lorbeer bekränzten Mannes im Mufeo civico von Mailand, übertreibt Antonello die Linienperfpektive des Auges in einem Maße, daß der Blick der dargeftellten Perfon dadurch eine unnatürliche Schärfe erhält, wie dies übrigens auch Dürer in feinem fonft fo herrlichen Bildniffe des alten Holtzfchuher's in Nürnberg erging.

In diefe feine fpätere oder venezianifche Epoche fetze ich, außer dem h. Sebaftianus in Dresden, auch noch das fchöne Bildniß eines jungen Mannes in der Berliner Galerie (No. 25), einen „Chriftus am Kreuze", im Befitze des kürzlich verftorbenen Duca di Caftelvecchio in Rom, und den leider ganz übermalten h. Sebaftian (No. 16) in der Städel'fchen Galerie zu Frankfurt.

1) So z. B. in dem männlichen Bildnifs im Haufe Trivulzio zu Mailand vom Jahre 1476 — in jenem in der Galerie Borghefe zu Rom — in dem anderen in der Sammlung des Fürften Giovanelli zu Venedig.

Es ist jedoch nicht wohl anzunehmen, daß Antonello vom Jahre 1478 bis zu seinem um's Jahr 1493 erfolgten Tode sich sollte begnügt haben, nur dieses halbe Dutzend von uns bekannten, meist kleineren Bildern zu produziren, wir dürfen daher mit gutem Grunde die Vermuthung hegen, daß noch gar manch' anderes größere Werk von ihm erhalten sei; in welchem Verstecke freilich solche geblieben, ist eine Frage, auf die eine Antwort zu geben ich vorläufig nicht in der Lage bin.

Wir haben gesehen, daß die ältesten Werke des Antonello sich höchstens auf's Jahr 1463 oder 1464 zurückführen lassen, und daß jene Christusköpfe eine noch sehr unvollkommene Meisterhand verrathen. Ist nun der Messinese, wie die Historiographen dem Vasari nachsprechen, wirklich schon im Jahre 1414 auf die Welt gekommen, so entsteht die Frage, wo denn die Werke aus seiner Frühzeit geblieben sind, falls man etwa nicht annehmen will, daß er erst in seinem fünfzigsten Jahre sich der Malerkunst gewidmet habe? Vasari läßt ihn zwar 1414 das Licht der Welt erblicken, allein im Jahre 1493 in einem Alter von 49 Jahren das Zeitliche segnen. Halten wir die letztere Angabe des Aretiners fest, so wäre also Antonello erst im Jahre 1444 geboren, was mir unter allen Umständen das Wahrscheinlichste zu sein scheint. Gallus, in seinen Annalen von Messina [1]), setzt die Geburt des Antonello auf etwa elf Jahre vor dem Tode des Königs Alfons, der 1458 verstarb, mithin um's Jahr 1447. Nehmen wir demnach an, Antonello sei ungefähr im Anfang des Jahres 1445 geboren und gegen das Ende von 1493 gestorben.

Nach dieser Berechnung hätte er also den Salvator mundi in der National Galerie in London in seinem zwanzigsten Jahre gemalt, einem Alter, mit dem die Mache auf jenem Bilde sehr wohl übereinstimmt. Von dieser

1) S. Hackert, Memorie dei Pittori Messinesi.

Zeit an bis zum Jahre 1478 ist es uns vergönnt, seine Fortschritte fast von Jahr zu Jahr zu verfolgen. Seine italienische Natur bricht nach und nach die vlämische Schaale durch, in die sein erster Lehrmeister sowohl seine Hand wie seinen Geist eingeschlossen hatte; aus seinem Porträt vom Jahre 1475 im Louvre und jenem von 1476 im Hause Trivulzio zu Mailand blickt schon ganz und gar der Sohn des Südens heraus, während uns das Bildniß (No. 18) in der Berliner Galerie vom Jahre 1478 den zum Venezianer modifizirten Sicilianer vorführt. Hat nun an dieser künstlerischen Aus- und Umbildung Antonello's von allen Malern Venedigs augenscheinlich Giovan Bellini den größten Antheil gehabt, so hatten wir andererseits schon bei Betrachtung seines h. Sebastianus in der Dresdner Galerie Gelegenheit zu bemerken, daß auch die Wandgemälde Mantegna's in Padua nicht ohne Einfluß auf seinen Bildungsgang geblieben sind [1]).

Aus dem Gesagten dürfen wir somit den Schluß ziehen, daß Antonello erst in Venedig sich zum Künstler ausbildete, was doch schwerlich stattgehabt hätte, wäre er in einem Alter von acht- oder neunundfünfzig Jahren dahin gekommen. Noch will ich bemerken, daß Scardeone in seinen „Antiquitates patavienses“ erzählt, der Paduanische Bildhauer Andrea Riccio (um 1440 geboren)

1) Eine von der unsrigen ganz abweichende Ansicht über Antonello's Bedeutung in der italienischen Kunstentwicklung bekundete unter den ernsteren Forschern auch der berühmte Baron von Rumohr. «Neben den schönen van Eyck's» bemerkt er in seiner Schrift: Drei Reisen in Italien, «hat das Berliner Museum drei Antonello da Messina. Hiedurch erhielt die Berliner Galerie den einzigen, allein dastehenden Vorzug, auf eine schlagende Weise zeigen zu können, dass jene venezianische Schule, welche man gemeiniglich schlechthin die vene zianische zu nennen pflegt, ich meine diejenige, welche von Antonello auf die Bellini und weiter hin sich fortgepflanzt hat, sowohl die Technik der Oelmalerei, als besonders ihre naturalistische Richtung, beide von den alten Niederländern empfangen hat.»

habe, als einer der intimften Freunde Antonello's, deffen Tod tief betrauert — ein Schmerz, der beim Hinfcheiden eines achtzigjährigen Greifes kaum zu erklären wäre.

Und nun ftellen wir zuguterletzt noch die Frage auf: War es denn wirklich nöthig, einen Italiener nach Brügge reifen zu laffen zu einem Zwecke, den er eben fo gut im eigenen Vaterlande erreichen konnte? Fanden fich denn nicht um die Mitte des 15. Jahrhunderts vlämifche Maler aus der Schule der van Eyck's in Italien, fowohl in Neapel wie anderswo? Wir wiffen ja, daß felbft der berühmte Roger van der Weyden zu jener Zeit mehrere Jahre auf der Halbinfel fich aufhielt. Die Möglichkeit alfo, daß Antonello das van Eyck'fche Malfyftem ebenfogut in Italien felbft von irgend einem vlämifchen Maler als in Flandern habe erlernen und fich zu eigen machen können, muß, wie ich glaube, zugeftanden werden. Mehr verlange ich nicht; die weiteren Schlußfolgerungen überlaffe ich der Einficht meiner freundlichen Lefer.

Die mehr als zwanzigjährige Wirkfamkeit Antonello's in Venedig, fowie die hervorragende Stellung, die er dort, zumal als Porträtift, fich zu erwerben gewußt, konnte nicht ohne Einfluß auf fein engeres Vaterland bleiben. Wer die Kirchen Meffina's und der Ortfchaften längs der Oftküfte Siciliens bis Syracus befucht, wird in mancher derfelben noch heutzutage Madonnenbildern, fei es in Farben, fei es in Marmor, begegnen, die ihn ebenfowohl an Antonello wie an Giambellino, zuweilen auch an Cima da Conegliano, erinnern, und er dürfte vielleicht bald mit uns die Ueberzeugung gewinnen, daß von einer naturwüchfigen meffinefifchen Kunftfchule ebenfo wenig die Rede fein kann, als von einer Palermitanifchen. Die Bilder eines Pietro von Meffina[1]), eines Mafo, eines Antonello Saliba, eines Salvo d'Antonio, des f. g. Francesco

1) Von Pietro (venezianifch Piero, aus dem fpäter wahrfcheinlich

Cardillo u. a. m., ebenfo wie die Marmorftatuen der Madonna mit dem Chriftkinde auf den Armen in den

der Pino da Meffina entftanden fein möchte) befindet fich ein mit dem Namen bezeichnetes Madonnenbildchen im Oratorium der Kirche S. Maria Formofa zu Venedig, ein anderes im Befitze der Marchefa Arconati-Visconti in Mailand, ebenfalls Petrus Meffaneus bezeichnet. Unbezeichnete Bilder diefes mittelmäfsigen Künftlers, der bald feinen Meifter Antonello, bald den Giambellino, zuweilen auch den Cima da Conegliano nachahmt, glaube ich mehrere in Sicilien felbft gefehen zu haben, fo z. B. im erften Saale der Bildergalerie im Univerfitätsgebäude von Meffina: eine das vor ihr liegende Kind anbetende Madonna, auf Goldgrund; im zweiten Saale ebendafelbft eine ftark reftaurirte Madonna mit dem fchlafenden Chriftkinde in den Armen. Ein paar folcher Madonnenbilder des Pietro da Meffina fand ich vor Jahren auch im Haufe des Antiquars Guggenheim zu Venedig und weifs, dafs eines derfelben nach Berlin an einen Grafen Pourtales verkauft wurde. Die durch Uebermalung zwar fehr entftellte, jedoch noch immer bewunderte Madonna mit dem Kinde (Giambellino genannt) hinter dem Hauptaltar der Kirche degli Scalzi in Venedig dürfte, irre ich nicht fehr, auch unferm Pietro angehören, ebenfo ein kleines Madonnenbildchen (No. 23) in der Communalgalerie von Padua u. f. w.

Ein mit dem Jahre 1516 und dem Namen Mafo bezeichnetes Madonnenbild (auf Goldgrund), mit dem Bildniffe des Donators, fieht man in der Kirche von S. Lucia zu Meffina. Diefer Mafo erfcheint mehr noch von Pietro als von Antonello beeinflufst.

Von Antonello Saliba aus Meffina befitzt das Mufeum von Catania ein Tafelbild, worauf Maria auf einem Throne dargeftellt ift, dem auf ihrem rechten Kniee ftehenden Kinde eine Blume darreichend. Auf einem Zettel lieft man folgende Auffchrift: Antonellus Miffenius Saliba hoc p̄fecit opus 1497, die 2°. Julii. Auch diefer Meffinefe gehört der Schule Antonello's und Pietro's von Meffina an.

Aus derfelben Schule fcheint auch jener Salvo d'Antonio hervorgegangen zu fein, von dem wir ein mit dem Namen bezeichnetes Bild (der Tod Mariae) in der Sagreftia dei Canonici im Dome von Meffina fehen. Salvo mufs fpäter auch die Mailänder Schule befucht haben. Ob der Maler Francesco Cardillo von Meffina, dem man die «Heimfuchung» am 2. Altar der Klofterkirche von Montalto in Meffina zufchreibt, je exiftirt hat, wüfste ich nicht zu fagen; foviel fcheint mir jedenfalls gewifs, dafs jenes Bild das Werk eines Malers ift, der eine nahe Verwandtfchaft mit Pietro da Meffina hatte. Aus diefer nämlichen Malerfchule begegnen wir Bildern in Meffina in den Kirchen dello Spi-

Kirchen von Meffina, Taormina, Catania, Syracus u. f. w. tragen fammt und fonders das Gepräge der Venezianifchen Schule an fich und erlauben uns die Vermuthung, daß alle diefe oftficilianifchen Künftler, durch ihren berühmten Landsmann Antonello nach Venedig gezogen, erft da ihre künftlerifche Ausbildung, fei es als Maler fei es als Bildhauer, erhalten haben möchten.

Antonello hat jedoch nicht nur auf feine ficilianifchen Landsleute großen Einfluß ausgeübt, feine Einwirkung bemerken wir ebenfalls in mehreren Bildniffen von Malern Oberitaliens, fo, um einige derfelben hier namhaft zu machen, in denen des Jacopo de Barbarj, des Filippo Mazzola, des Andrea Solari (Porträt eines venezianifchen Senators in der National-Galerie zu London).

Der Berliner Katalog weift dem Antonello von Meffina drei Bilder zu, nämlich: den h. Sebaftian (No. 8), Maria mit dem Kinde (No. 13) und das berühmte Bildniß eines jungen Mannes in venezianifcher Tracht (No. 18).

Das Bild mit dem h. Sebaftian trägt auf der Brüftung die Auffchrift: Antonellus. MESANEVS (sic). Die Mache auf diefem Gemälde ift für Antonello viel zu fchwach in der Zeichnung und viel zu roh in der Ausführung; auch zeichnete der Meifter feinen Namen ftets auf einem Zettel und Meffaneus mit zwei s. Ich halte daher diefen h. Se-

rito Santo, della Anunziata dei Catalani, dei Cappuccini; in Taormina in der Kirche von S. Agoftino und anderweitig. Diefe Antonello-venezianifche Schule waltete unumfchränkt in den zwei letzten Decennien des 15. und den erften des 16. Jahrhunderts auf der Oftküfte Siciliens, bis um's Jahr 1519 der gefchmacklofe, barocke f. g. Meffinefifche Raffael, Hieronymus Alibrandi, ein Plagiator der fchlechteften Sorte, in feiner Vaterftadt auftrat und alle andern Maler in Schatten ftellte. (Siehe feine Bilder in den Kirchen S. Niccolò, im Dome — Sagreftia delle Messe — in S. Dionigi). Später kam Polidoro da Caravaggio nach Meffina und ftiftete dafelbft eine ärmliche Schule, die mit feinem Schüler und beiläufig Mörder TONNO erlofch.

baſtian ebenſo wie jenen dieſem ähnlichen in der ſtädtiſchen Galerie von Bergamo für Atelierarbeit. Die Aufſchrift iſt augenſcheinlich nach dem Tode Antonello's auf's Bild geſetzt.

Das zweite Bild: „Maria mit dem Kinde" trägt, meiner Anſicht nach, ebenfalls eine falſche Aufſchrift und dürfte ſehr wahrſcheinlich das Werk des Pietro von Meſſina ſein. Die Form der Hand der Maria nähert ſich in dieſem Bilde mehr als in jenem des Pietro in S. Maria Formoſa der Handform des Giambellino, die Form der Beine des Kindes ſowie der Kopf der Maria ſind hier ebenfalls dem Giambellino nachgebildet, die Form des Ohres mit dem ſpitzauslaufenden Läppchen jedoch, die ſteifen reihenweiſe aufgeſtellten Bäumchen wie der blaßrothe Horizont ſcheinen mir mehr auf Pietro wie auf andere Schüler Antonello's hinzuweiſen. Dem ſei übrigens, wie ihm wolle, für ein Werk dieſes letzteren erſcheint mir das Bild jedenfalls viel zu ſchwach.

Herrlich dagegen iſt das dritte Bildchen mit dem Porträt eines jungen Mannes (No. 18). In dieſem Gemälde iſt der Meſſineſe ſchon ganz giambelliniſch-venezianiſch. Die urſprüngliche Jahreszahl 1478 oder 79 wurde von einem Fälſcher in 1445 verwandelt, wahrſcheinlich in der Abſicht, das Bildchen beſſer mit dem vermeintlichen Geburtsjahr Antonello's von 1410 in Einklang zu bringen.

Außer dieſem kleinen Porträt beſitzt, glaube ich, die Berliner Galerie noch ein zweites Bildniß des Antonello da Meſſina. Es ſtellt ebenfalls einen jungen Mann dar, trägt die Nummer 25 und wird im Kataloge der venezianiſchen Schule zugeſchrieben, was ich wohl als einen Beweis mehr für meine Theſis nehmen kann, daß nämlich der Sicilianer in Venedig mit der Zeit zum Venezianer geworden iſt. Ich ſetze dieſes Gemälde in das Decennium von 1480 zu 1490.

Der federgewandte Kunſtſchriftſteller Herr A. Mi-

chiels[1]) citirt ein anderes drittes Porträt von Antonello, das er in der Berliner Galerie entdeckt zu haben behauptet. „C'est l'image de Philipe le Bon. Le style du peintre s'y manifeste au premier coup d'oeuil" (No. 537). Gegenwärtig hängt zwar unter dieser Nummer noch immer das Porträt von Philipp dem Guten, allein dies Bild gehört augenscheinlich einem Niederländer, und Herr Michiels kann doch unmöglich diesen Meister mit Antonello verwechselt haben. Doch genug von dem Messinesen; fürchte ich doch, durch meine etwas kühne Auffassung dieses vielgepriesenen Meisters und durch den von mir gemachten Versuch, ihm in der Kunstgeschichte eine untergeordnetere Stelle anzuweisen, als die ist, welche er seither in den Augen der Orthodoxen behauptete, gar manchen Collegen verstimmt zu haben. Mögen dieselben mir auch diese Häresie neben den vielen andern nicht übel nehmen; wir leben ja in Zeiten, wo gar manches Princip, das von unsern Vorfahren für heilig und unumstößlich gehalten wurde, entgegengesetzten Ansichten Platz machen mußte!

Damit nehmen wir von Venedig Abschied, um uns aus dem goldenen Dunstkreise der Lagunenstadt in die zwar hellere und trockenere, aber auch farbenkühlere Luft der „terra ferma" zu begeben. Längs dem Brentaflusse gelangen wir zwischen freundlichen Villen, dem beliebten Aufenthalt der venezianischen Patrizier des 16. Jahrhunderts, nach der alten und weltberühmten Universitätsstadt Padua.

Padovani, gran Dottori. In der That ist von allen Kunstschulen des fruchtreichen Pothales die von Padua unbedingt die gelehrteste. Hier hatte der weitgereiste Paduaner Francesco Squarcione seine berühmte Schule gegründet, in der vornehmlich das Studium der Linienperspektive gepflegt und gefördert wurde. Diesen Studien dürfte indessen auch die Anwesenheit des nicht hinlänglich gewürdigten Florentiners Paolo Uccello neue An-

1) Histoire de la Peinture flamande, II, 393.

regung gegeben haben [1]). Die Schule des Squarcione genoß zu ihrer Zeit eines folchen Rufes, daß die durchreifenden Fürften und großen Herren fie mit ihren Befuchen zu beehren pflegten.

Aus diefer Squarcionifchen Malerfchule befitzt die Berliner Galerie ein Werk des Dalmatiners Gregorio Schiavone [2]) und zwei des weitaus größten Vertreters derfelben, des Andrea Mantegna [3]). Dem Berliner Katalog zufolge hätte auch der Schwiegervater des letzteren, Jacopo Bellini, auf die Ausbildung Mantegna's Einfluß gehabt. Es möchte jedoch wohl fchwer halten, Beweife anzuführen, die uns zu einer folchen Annahme berechtigten. Ich laffe dagegen gern die Einwirkung gelten, welche die plaftifchen Werke des Donatello auf den jungen Mantegna ausgeübt haben werden, hatte doch in der That die Mutter Natur ihn mehr zum Bildner als zum Maler gefchaffen.

Die zwei Bilder des Mantegna, die fich in den Sälen der Berliner Galerie vorfinden, führen die Nummern 9 und 29.

Das erftere ftellt einen Geiftlichen in vorgerücktem Alter dar. Diefe Büfte fcheint wie in Erz gegoffen, das Auge ftreng und lebendig, Kinn und Hals meifterhaft modellirt. Sehe ich recht, fo muß dies Bildniß etwa um's Jahr 1460 gemalt worden fein, zu einer Zeit alfo, als Matteo Boffo, für deffen Porträt mit den Herren Cr. und

1) Paolo Uccello foll nämlich in den dreifsiger Jahren des 15. Jahrhunderts die Hausfaçade der Vitaliani in Padua mit Fresken gefchmückt haben.

2) Es ift dies das Mittelbild eines Triptychon: thronende Maria mit dem Kinde (No. 1162). Die Kinder diefes klotzigen Gefellen aus Dalmatien fehen noch fehr Fötusartig aus; feine Bilder haben nur hiftorifchen Werth.

3) Andere Schüler des Squarcione waren: Marco Zoppo aus Bologna; Dario aus Trevifo; Anfuino aus Forlì; Niccolò Pizzolo aus Padua; Matteo del Pozzo, Carlo Crivelli u. a. m.

Cav. der Katalog es erklärt, noch in viel jüngern Jahren ftand, als der hier von Mantegna dargeftellte Mann zeigt. Es fcheint mir daher rathfamer, die ehemalige Katalogangabe feftzuhalten, nach welcher auf diefem Bilde der Cardinal-Erzbifchof von Florenz, Ludwig von Padua, abgebildet wäre [1]).

Die „Darftellung Chrifti im Tempel" (No. 29), dies leider verriebene und zum Theil auch durch die Reftauration entftellte Temperagemälde, gehört zu den fpätern Arbeiten des Meifters (1490—1500). Es ift wie das große Altarbild vom Jahre 1497 im Haufe Trivulzio, und, wenn ich mich recht befinne, wie die zwei Bilder des Mantegna in der Sacriftei der Kirche S. Andrea zu Mantua [2]), a colletta, d. h. ohne Imprimitur gemalt.

In der Sammlung Querini-Stampalia in Venedig be-

---

1) Ein gewiffer Herr Giufeppe Barbieri von Padua verkaufte im Jahre 1865 das Porträt eines andern Geiftlichen, eines Auguftinermönchs, an den Mailändifchen Antiquar Baslini. Jenes Bildnifs, welches mit der Zeit in England an den Mann gebracht wurde, trug folgende Auffchrift:

Praedictus ingenio tenui, quem rite magistrum
Effigiat Paulum Mantinea, cernite, quaeso.

Sogar dies Bild ward vom feligen Pietro Selvatico in feinem durch und durch verfehlten Commentar zur «Vita» des A. Mantegna in der florentinifchen Ausgabe des Vafari als Werk des Mantegna nicht nur aufgeführt fondern fogar hochgepriefen (Vafari V, 185). Meiner Anficht nach war es blofs das Machwerk irgend eines untergeordneten Schülers des Squarcione. Die Herren Cr. und Cav. (I, 321) folgen dagegen auch bei Beurtheilung jenes Porträts dem Marchefe Selvatico und meinen: this may be an early Mantegna, fügen aber klugerweife hinzu, es könnte vielleicht auch ein früher Schiavone oder Zoppo oder irgend ein anderer fein — als ob die Formen des A. Mantegna nicht fehr verfchieden wären von den Formen in den Bildern des Schiavone, des Marco Zoppo und di tutti quanti! Mantegna's Formen bleiben ja ftets diefelben von feinem Werke vom Jahre 1450 (Thorlunette der Kirche von S. Antonio in Padua) bis zur «Beweinung des todten Chriftus» in der Breragalerie, vom Jahre 1506, welches Bild als fein letztes angefehen werden kann.

2) Diefe zwei Bilder werden von den Herren Cr. und Cav. (I, 416 und 417) als Werke der Söhne Mantegna's angeführt, mit der Bemerkung, dafs fie in Oel gemalt feien.

findet ſich eine Wiederholung dieſes Gegenſtandes, auf Holz; im Ganzen acht Figuren[1]). Der Anonymus des Morelli (S. 17) beſchreibt wohl dies letztere Bild, und nicht das in der Berliner Galerie, als im Beſitze des Pietro Bembo von Padua: el quadro in tavola della N. D. che presenta el puttino alla circoncisione.

Mit Recht nennen die Herren Cr. und Cav. den Mantegna den Luca Signorelli des Nordens (I, 328), oder mit andern Worten den eminenteſten Vertreter jener Epoche der Kunſtgeſchichte in Norditalien, die ich die des Charakters zu nennen pflege. Wenn alſo Künſtler Mittelitaliens, wie Luca Signorelli, Künſtlern des Nordens aus der nämlichen Kunſtepoche ähnlich ſehen, ſo iſt man nicht berechtigt, wie dies bisher geſchah, dies Phänomen damit zu erklären, daß der eine von beiden dem andern abgeſehen und ſich von ihm habe beeinfluſſen laſſen, ſondern es hat ſeinen Grund darin, daß beide Künſtler auf derſelben Entwicklungsſtufe der Kunſt ſtehen, derſelben Epoche angehören und demſelben Kunſtgeſchmacke unterthan ſind. Von Vaſari bis auf unſere Zeit wird jedoch mit der ſ. g. Beeinfluſſungstheorie der tollſte Unfug getrieben, ſodaß einem bei dieſem beſtändigen chassez-croisez, den die Hiſtoriographen ihre Künſtler machen laſſen, förmlich ſchwindelt. Es wäre daher doch hohe Zeit, daß man von dieſer ſo ganz und gar unhiſtoriſchen und dabei auch ſo einfältigen Sucht abließe. Dadurch würde, zum Theil wenigſtens, dem heilloſen Wirrwar geſteuert, der durch den Mißbrauch dieſer geiſtreich ſeinſollenden Spielerei in die italieniſche Kunſtgeſchichte eingeführt wurde.

Von einer naturwüchſigen Vicentiniſchen Malerſchule

1) Die Uebermalung, der kürzlich das Bild durch die kenntniſsloſe Direktion dieſer Stiftung unterzogen wurde, gab demſelben den Gnadenſtoſs, ſo daſs es in ſeinem gegenwärtigen barbariſchen Zuſtande als verloren angeſehen werden muſs.

kann gar nicht die Rede fein. Allerdings hat der große Bartolommeo Montagna in Vicenza eine Malerfchule gegründet, aus der, nebft dem mehr als Kupferftecher denn als Maler bekannten Benedetto Montagna, auch Giovanni Speranza, ein Nachahmer des Bartolommeo, zum Theil auch Giovanni Bonconsiglio und Francesco da Ponte, Vater des Jacopo Baffano, hervorgegangen find, allein Bartolommeo Montagna war von Geburt ein Brescianer, und feine künftlerifche Erziehung muß er zum großen Theil in Venedig erhalten haben [1]. Daß er in diefer letztern Stadt auch von Vittor Carpaccio Einflüffe in fich aufgenommen habe, fcheint mir am deutlichften aus feinem Bilde vom Jahre 1487 (thronende Madonna mit Heiligen), in der ftädtifchen Galerie von Bergamo, hervorzuleuchten. Als fein bedeutendftes Werk erfcheint uns das große Altarbild vom Jahre 1499 (No. 163) in der Breragalerie. Das Bild in der Berliner Galerie (No. 44) ftellt eine thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen dar, ift mit dem Namen des Meifters und der Jahreszahl 1500 bezeichnet, alfo aus der beften Zeit des Malers. — Bartolommeo Montagna wurde in Orzinovi, zwifchen Brescia und Crema, geboren.

Längs der herrlichen Bergkette, welche das Vicentinergebiet von den Tiroler Alpen trennt, erreichen wir in wenigen Stunden das uralte Verona, die Refidenz der Scaliger, die von Shakefpeare mehrfach befungene Flußftadt mit ihren hohen Kirchthürmen und fchwarzen Cypreffen, zwifchen denen uns von fern das majeftätifche Haupt des Monte Baldo entgegenfchaut. „Aria di Montebaldo“ bezeichnet auch die ausgelaffene Heiterkeit der Veronefen.

---

1) Mehrere feiner Handzeichnungen werden noch immer dem Giambellino zugefchrieben, wie wir bereits gefehen haben, fo, um noch ein Beifpiel hier anzuführen, auch in den Uffizien zu Florenz eine Madonna mit dem Kinde (Philipot No. 1199).

Keine Malerfchule Italiens, die Florentinifche ausgenommen, weift uns eine fo regelmäßige, ununterbrochene Entwicklung vom 13. bis zum 17. Jahrhundert, wie die liebenswürdige Schule von Verona. Man befehe fich z. B. einige von den älteften Fresken in S. Zeno, man betrachte die Bilder des Turoni, die Wandmalereien des Altichiero und des Giacomo Avanzi aus dem vierzehnten Jahrhundert, die Freske des großen Pifanello in S. Anaftafia aus der erften Hälfte des folgenden, die Bilder des Stefano da Zevio, des Liberale, des Domenico Morone und deren Schüler Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Michele da Verona, Giolfino, Carotto, Torbido und Cavazzola, und komme fodann von Antonio Badile und Domenico Brufaforci zu Paolo Veronefe und deffen Nachfolgern — und man wird ftets demfelben heitern, liebenswürdigen, anmuthigen Charakter begegnen, welcher aus jedem diefer Werke der veronefifchen Malerfchule herausfchaut. Die Veronefen dringen zwar nicht fo tief in das Wefen der Kunft ein, wie die Venezianer, fie find jedoch, mit wenigen Ausnahmen, anmuthiger und heiterer als diefe. Auch gilt noch heutzutage die Bevölkerung der herrlich gelegenen Stadt für das heiterfte, luftigfte Volk Italiens (Veronefi, Mezzo Matti).

Auch von diefer Schule befitzt die Berliner Galerie einige Repräfentanten, nämlich ein Bild von Francesco Morone und eines von Girolamo dai Libri.

Das Madonnenbildchen des erftern (No. 46), mit dem Namen bezeichnet, hat leider fehr gelitten und ift nicht gerade geeignet, uns von der Bedeutung diefes trefflichen Malers einen richtigen Begriff zu geben. Wir müffen ihn in Verona kennen lernen. Francesco Morone war der Schüler feines Vaters Domenico; von feinen Werken aus der Frühzeit (S. Bernardino in Verona) bis zu feinen fpäteften behält er ftets den nämlichen Charakter bei. Von einem „Einfluffe des Mantegna und des Montagna“ be-

merkt man in feinen Bildern, fo fcheint es mir, auch nicht die leifefte Spur. Die thronende Maria mit dem Kinde, zwei Heiligen und drei fingenden Engeln von Girolamo dai Libri (No. 30) hat ebenfalls mehrfachen Schaden gelitten. Die Engel z. B. haben ihren Originalcharakter ganz eingebüßt; die Madonna ift jedoch noch leidlich erhalten und charakteriftifch für den Meifter. Es ift dies, fo viel ich weiß, das einzige Bild diefes Veronefer Malers, das fich in Deutfchland befindet. Die fchönften Werke Girolamo's find in S. Giorgio, in S. Paolo, in der ftädtifchen Galerie, und eins feiner allerbeften in S. Tommafo zu Verona. Dies letztere herrliche Bild ftellt drei Heilige dar [1]) und wird an Ort und Stelle irrigerweife dem Carotto zugemuthet. Girolamo dai Libri hat fich doch wohl vorerft unter Liberale, vielleicht auch unter Domenico Morone, und nicht unter dem ja nur um wenige Jahre ältern Francesco Carotto ausgebildet. Die Werke aus feiner Frühzeit (S. Anaftafia) erinnern mehr an Liberale als an Mantegna, die fpätern an Francesco Morone (S. Giorgio, ftädtifche Galerie).

Der Gardafee und fein Ausfluß, der Mincio, fcheiden das Veronefifche vom Brescianifchen Gebiete und zugleich auch die Malerfchule Verona's von der Brescia's.

Während ich auf dem linken Ufer des Gardafee's nur ein einziges Bild aus der Malerfchule von Brescia ausfindig machen konnte [2]), begegnen uns dagegen auf dem rechten oder Brescianifchen Ufer mehrere Werke veronefifcher Künftler [3]) — eine Thatfache, die, wie mir fcheint,

1) Rochus, Sebaftian und Hiob.

2) In der Kirche von Torre, einem Dörfchen zwifchen Garda und Malcefine, ein Bild von Sebaftian Ragonefe (Aragonefe), einem Schüler des Romanino.

3) In Limone ein freilich fehr verdorbenes Bild von Fr. Torbido, dort irrig dem Moretto zugefchrieben; im Dome von Salò: »Chriftus in der Vorhölle« von Zenon, 1537; 4. Altar rechts; die HH. Anto-

für die größere Lebens- und Expansivkraft der Veronesischen gegenüber der Brescianischen Schule spricht. Die Lautsprache der Brescianer ähnelt zwar sehr jener der angrenzenden Provinz Bergamo, ist jedoch weniger hart und rauh, auch ist der Charakter des Volkes lebhafter, offener, prunksüchtiger und großsprecherischer (Bresciani, Psaccacantoni). Die Brescianer, zwischen den Veronesen und Bergamasken eingekeilt, vereinigen gewissermaßen die mannhafte Energie der letztern mit der größern Lebendigkeit und Geschmeidigkeit der ersteren.

Soweit es uns gegenwärtig möglich ist, die Malerschule Brescia's zu übersehen, darf man behaupten, daß sie, gleich der Bergamaskischen, erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts anfing aufzublühen und den ihr eigenthümlichen, individuellen Charakter zu entfalten. Es ist allerdings wahr, daß schon zur Zeit des Veronesers Altichiero da Zevio, also in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ein Maler Namens Ottaviano Prandino aus Brescia gelebt und, wenn wir dem Michele Savonarola (de laudibus Patavii) trauen dürfen, in Gemeinschaft Altichiero's den „Gigantensaal“ im Palazzo del Capitanio von Padua mit Fresken geschmückt hat. Diesen Ottaviano erwähnt ebenfalls der Chronist Elia Capriolo in seinem im Anfange des 16. Jahrhunderts niedergeschriebenen Chronic. de rebus Brixianorum: „Eo tempore haec civitas Octaviano Prandino et Bartholino cognomento Testorino pictoribus floruit, quorum virtuti et muneri in colorandis imaginibus nemo adhuc par usque inventus fuit, quamquam Gentilis pictor Florentinus (da Fabriano) Pandulpho tunc [1]) principi sacellum in praesentiarum

nius, Sebastian und Rochus mit zwei Stiftern (4. Altar links) von Fr. Torbido; in der Kirche von Desenzano ebenfalls ein Bild von Zenon und anderswo mehr.

1) Pandolfo Malatesta von Rimini trat im Jahre 1421 um den Preis von 34,000 Goldgulden die Herrschaft von Brescia an Philip Maria Visconti ab.

usque Pandulphi capellam vocitatum et ipse graphice pinxerit."

Von der Hand diefer zwei von Capriolo in den Himmel erhobenen Maler aus Brescia ift jedoch kein Werk auf uns gekommen, fo daß auch kein Urtheil über die Bedeutung derfelben uns geftattet ift.

In der Turiner Galerie (im Zimmer des Confervators aufgeftellt) wurde mir vor Jahren ein Tafelbild vorgewiefen: thronende Maria mit dem unbekleideten, auf ihren Knieen liegenden Kinde und den HH. Laurentius, Aurelius, Albinus und Amicus; das Bild trug folgende Auffchrift: Paulus Brisiensis pinxit 1458. Mir erfchien diefer Paulus als ein unbedeutender, charakterlofer, handwerksmäßiger Gefelle[1]).

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts endlich trat der große, viel zu wenig gewürdigte Vincenzo Foppa in feiner Vaterftadt Brescia[2]) auf, und fo wurde durch ihn auch in diefer Stadt der Grund zu einer Malerfchule gelegt. Foppa nimmt fowohl in der Schule von Brescia als insbefondere auch in der von Mailand[3]) diefelbe

---

1) Die Herren Cr. und Cav. (I, 589) möchten uns diefen Maler als den Autor der «Verkündigung» (2. Altar rechts) in der Kirche von S. Alessandro zu Brescia (dort dem B. Angelico da Fiefole zugemuthet) vorftellen. Jenes Bild kam, wenn ich nicht irre, etwa um's Jahr 1438 in jene Kirche und verräth überdiefs die Schule des Gentile da Fabriano, befonders im landfchaftlichen Grunde der Predellenbildchen. Ich fehe darin auch nicht eine entfernte Verwandtfchaft mit der Manier des Paulus in der Turiner Galerie.

2) Wenn wir dem Lomazzo Glauben fchenken, fo fiedelte Foppa im Jahre 1460 von Brescia nach Mailand über. Derfelbe Kunftfchriftfteller berichtet uns auch, dafs Foppa ein Buch über die Linienperfpektive verfafst habe (Trattato della pittnra I, 39 nnd 55). Foppa wirkte übrigens fchon im Jahre 1457 in Mailand.

3) Mit Unrecht machen die Herren Cr. nnd Cav. (II, 2) den Foppa zum Pavefen. Unter andern Zeitgenoffen des Foppa nennen ihn Calepino (von Bergamo) nnd der Anonymns des Morelli einen Brescianer, und fein Bild vom Jahre 1456 in der ftädtifchen Galerie von Bergamo

Stelle ein, welche in Padua und Mantua dem gewaltigen Mantegna, dem Liberale in der von Verona, dem Cosimo

---

«Christus am Kreuze» trägt folgende Aufschrift: VINCEN-CIVS (und nicht CIVIS) BRIXIENSIS p. Auch liest man auf seiner grossen, mit Beihülfe des Nizzarden Brea für die Kathedrale von Savona im Jahre 1489 vollendeten Altartafel: Vincenzo de Foppa de Brisia. (Siehe: Stefano Fenaroli, Dizionario degli artisti Bresciani, p. 131). Man darf nicht, wie dies so oft geschah, den Vincenzo Foppa oder auch Vincenzo il vecchio, um ihn vom jüngern Foppa zu unterscheiden, mit Vincenzo Verchio, d. h. Civerchio, Schüler des Foppa, il vecchio, und später «civis Brixiae donatus», d. h. zum Ehrenbürger von Brescia ernannt, verwechseln. Civerchio war aus Crema und ist von viel geringerer Bedeutung als sein Lehrer Foppa. Civerchio wirkte bis zum Jahre 1540, Foppo starb 1492. Werke des V. Foppa finden sich:

in der Breragalerie: der Martertod des h. Sebastianus (Fresco) und die Tafelbilder, welche zusammenvereint jenes Polyptichon ausmachten, das der Anonymus des Morelli in der Kirche S. Maria delle Grazie in Bergamo sah, unsinnigerweise unter dem Namen des Zenale aufgestellt und als solche auch von den Herren Cr. und Cav. citirt (II, 40, 3); ferner im Museo archeologico zu Mailand die Freske: Maria mit dem Kinde zwischen zwei Propheten;

in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand: Maria, das mit einem gelben Hemdchen bekleidete Kind in den Armen haltend, — Hintergrund Landschaft;

in der Sammlung Borromeo in Mailand: der «Gang nach Golgatha». Tafelbild; Hauptwerk des Meisters;

bei Herren Dr. Gustavo Frizzoni zu Mailand: Maria mit dem Kinde und zwei Engeln;

in der städtischen Galerie von Bergamo: das obengenannte Bild «der Gekreuzigte» und ein «sich kasteiender h. Hieronymus», ebenfalls mit dem Namen bezeichnet. — Täusche ich mich nicht, so befinden sich in der Sammlung des British Museums zu London einige Federzeichnungen von V. Foppa, wie sich von selbst versteht, unter dem Namen des Mantegna: drei Kriegsmänner (von Braun photographirt No. 54) und «die Kreuzigung Christi» (Braun No. 55), fein ausgeführte getuschte Federzeichnung.

Von Vincenzo Civerchio findet man mit dem Namen bezeichnete Bilder: in der städtischen Galerie von Brescia; Triptychon vom Jahre 1495 und mit der echten Aufschrift: Vincentius Cremensis bezeichnet; in der Kirche S. Alessandro zu Brescia eins vom Jahre 1504;

Tura in der von Ferrara u. f. f. gebührt. Dem Filarete und Girolamo Savonarola zufolge foll er Schüler des Squarcione gewefen fein, doch das wollen wir vorderhand dahingeftellt fein laffen.

Aus Foppa's Schule ging, neben anderen untergeordneteren Malern aus Brescia, Floriano Ferramola hervor, dem vom Schickfal das Glück befchieden war, einen der glänzendften und liebenswürdigften Maler Oberitaliens in die Kunft einzuweihen, ich meine den großen Aleffandro Bonvicino, Moretto genannt. (Bezeichnete Werke von Ferramola fieht man in der Kirche S. Maria in Lovere (am Ifeofee) vom Jahre 1514. Ferramola ftarb im Jahre 1528. Die Herren Cr. und Cav. (II, 363) behaupten, Ferramola fei unter dem Einfluffe der Schulen von Foppa, von Cofta und Francia erzogen worden. Was die Bolognefifche Schule des Cofta und Francia mit dem Brescianer Ferramola zu thun hat, das mögen freilich außer den berühmten Hiftoriographen nur die Götter wiffen.

Der Katalog der Berliner Galerie läßt den Moretto in Rovato auf die Welt kommen und um 1560 fterben, was beides unrichtig ift. Moretto wurde im Jahre 1498 in Brescia geboren und verftarb dafelbft Ende des Jahres 1455. (Fenaroli a. a. O. 35 und 57).

Das letzte Datum auf feinen Werken ift das Jahr 1554. Es befindet fich auf dem großen „die Beweinung Chrifti“ darftellenden Altarbild im Befitze des Herrn Frizzoni-Salis in Bergamo.

Ich will keineswegs in Abrede ftellen, daß der vierundzwanzigjährige Moretto an dem von Tizian 1522 für die Kirche von S. Nazzaro e Celfo in Brescia gefertigten Po-

---

in der Kirche (Sakriftei) von Palazzuolo (all' Oglio) eins vom Jahre 1525; ein anderes im Dome von Crema. Aus feiner Spätzeit (1537 und 1539) eius in der Galerie von Lovere, ein anderes in der Kirche von S. Giovanni sopra Lecco.

lyptichon, „die Auferftehung Chrifti", manches ftudirt und gelernt haben möchte, daß er jedoch, wie die Herren Cr. und Cav. wollen, in feiner guten Zeit den Cadoriner je nachzuahmen geftrebt habe, das vermag ich fürwahr nicht einzufehen[1]). Man betrachte feine Werke vom Jahre 1521 in S. Giovanni Evangelifta in Brescia, fein männliches Bildniß vom Jahre 1526 (gegenwärtig in der Nationalgalerie von London), die h. Margarethe vom Jahre 1530 in S. Francesco in Brescia, das andere Bild vom Jahre 1540 in S. Giorgio zu Verona, und man wird hoffentlich mir zugeben, daß in diefen Werken von einem Einfluß Tizian's auf Moretto im Ernfte nicht die Rede fein könne[2]), noch viel weniger aber von einer direkten Einwirkung des Palma vecchio auf die Kunft des durchaus originellen Brescianer's. Es ift dies wieder eine von den vielen ganz aus der Luft gegriffenen Behauptungen, die ihre Entftehung lediglich dem leidigen Beeinfluffungsfyftem der berühmten Hiftoriographen der italienifchen Malerei zu verdanken haben. Die ftets eleganten Formen des Brescianer's find ja fo verfchieden von den Formen des Bergamasken, auch ftehen die tiefen, goldenen Farbentöne diefes letztern im grellften Widerfpruch zu den feinen Silbertönen in den Gemälden des Moretto. Seine Farbenharmonien

1) In feiner fpäteren Zeit mag Moretto allerdings manchmal fich an Tizian erinnert haben. Als Moretto im Jahre 1544 feine «h. Magdalena im Haufe des Pharifäers» (Alexander Morettus Brix, 1544 bezeichnet) für die Klofterkirche von S. Giacomo in Monfelice malte (jetzt in S. Maria della Pietà zu Venedig), fcheint er kürzere Zeit auch in Venedig fich aufgehalten und dort das Porträt von Pietro Aretino gemalt zu haben. Es verfteht fich nun wohl von felbft, dafs er während jenes Aufenthaltes gar manches Werk der grofsen venezianifchen Maler fich angefchaut und ftudirt habe.

2) Sogar der fonft phantaftifche A. F. Rio (Léonard de Vinci et son École, p. 306) bemerkt: «la différence qui continua de subsister entre sa manière (des Moretto) et celle de l'école Vénitienne n'a pu échapper qu' à des observateurs superficiels.»

sind eben so originell als anmuthig, sie entzücken das Auge [1]).

Im Gegensatze zu seinem Nebenbuhler, dem Romanino, ist Moretto nur höchst selten nachläßig in seinen Werken, und die für Dorfkirchen bestimmten Bilder wurden von ihm mit derselben Liebe und Sorgfalt behandelt wie diejenigen für die Stadt. Moretto hat, man darf wohl sagen, fast ausschließlich für seine Vaterstadt und für die Provinz Brescia gewirkt, auch ist daselbst fast das ganze Werk seines Lebens noch heutzutage zu finden [2]). Deßhalb war er auch außerhalb der Grenzen des Brescianischen Gebietes wenig bekannt. Der Anonymus des Morelli erwähnt ihn mit keiner Silbe, ein deutliches Zeichen, daß Moretto in jener Zeit keinerlei Art Rufes in Venedig genoß. Sein Ruhm datirt, wie auch der seines Schülers G. B. Moroni, erst seit etwa einem halben Jahrhundert. Doch selbst in unserer Zeit ist dieser große Meister weder in Italien noch im Auslande nach seinem vollen Verdienste gewürdigt. Die Galerien von Toscana besitzen kein einziges Werk von ihm [3]), Rom nur eins und dazu von seinen schwächsten, ich meine jene ganz übermalte thronende Maria zwi-

---

1) Pater Lanzi beschreibt folgendermassen die Farbenharmonie des Moretto: «il più che lo caratterizzi è un graziosissimo giuoco di bianco e di scuro in masse non grandi, ma ben temperate fra loro e ben contrapposte — — ama per lo più fondi assai chiari, dai quali le figure risaltano mirabilmente — — poco adopera nei panni l'azzurro, più gradisce di unire insieme in un quadro varie specie di rossi o digialli, e cosi di altri colori — —». (Stor. Pitt. III, 141).

2) Ausser zwei Bildern für S. Andrea und S. Francesco von Bergamo, einem für S. Celso in Mailand, mehreren für Kirchen von Verona, einem für Monselice, einem für Trient und einem für Lonigo scheint Moretto ausschliesslich nur für sein engeres Vaterland gearbeitet zu haben.

3) Die Herren Cr. und Cav. schreiben zwar das männliche Porträt (No. 493) im Palazzo Pitti dem Moretto zu. Schon die Form der Hand in diesem Bilde, von der Technik und der Auffassung ganz abgesehen, hätte die Herren, scheint mir, eines Bessern belehren sollen.

fchen den HH. Hieronymus und Bartholomaeus in der Galerie des Vaticans [1]. Wünfchen daher meine jungen Freunde den edeln, feinen und eleganten Maler näher kennen zu lernen, fo lade ich fie ein, einige Tage in Brescia zu verweilen, wofelbft ihnen faft in jeder Kirche Moretto mit einem, oft fogar mit etlichen feiner Werke entgegentritt. Das frühefte, wenn auch nicht mit dem Namen, fo doch mit dem Jahre 1518 bezeichnete Bild des Moretto dürfte wohl der „Kreuztragende Chriftus mit dem knieenden Stifter" in der ftädtifchen Galerie von Bergamo (No. 132) fein [2]; an Ort und Stelle fchreibt man es zwar noch immer Tizian zu, allein fchon die Herren Cr. und Cav. fanden in diefem Bilde fehr richtig den Charakter der Brescianifchen Malerfchule. Sowohl in diefem Bildchen, wie auch im „Chriftus am Grabe zwifchen den HH. Hieronymus und Dorothea" in S. M. in Calchera zu Brescia und in mehreren andern Bildchen aus feiner Frühzeit (bei Sir H. Layard in Venedig, Herrn Cereda-Bonomi in Mailand) vermißt man noch jenen herrlichen und für den Meifter fo charakteriftifchen Silberton der Farben, durch den feine

---

1) Dies durch eine abfcheuliche Uebermalung ganz entftellte Bild gehört feiner Spätzeit an. Vor etwa zwanzig Jahren war es im Befitze des Grafen Cofta von Piacenza, welcher es, befchädigt wie es war, vom Maler Briffon in Mailand reftauriren d. h. übermalen liefs und fodann einem römifchen Bilderhändler verkaufte. Die Herren Cr. und Cav. nennen dies Gemälde «a fair and well preserved specimen of the master» (II, 416).

2) Die grofse «Lunetta» in der Fabbricieria von S. Giovanni Evangelifta in Brescia (Krönung der Maria mit Heiligen) trägt die Auffchrift: Alexander Brix. faciebat. Dies Bild, welches mehrfach an Hieronymus Romanino erinnert, darf, wie ich glaube, in keinem Falle dem Aleffandro Moretto zugefchrieben werden, find doch die Formen darin fo ganz verfchieden von denen des Bonvicino. Die Herren Cr. und Cav. (II, 397) folgen auch hierin blindlings dem Herrn Fenaroli und nehmen keinen Anftand, auch diefe fchwache Arbeit dem Moretto anzuerkennen. Vielleicht könnte diefe Lunetta als das Werk des Aleffandro Romanino, eines jüngeren Bruders des Hieronymus, fich herausftellen.

Werke vom Jahre 1521 an bis ungefähr zum Jahre 1541 fich auszeichnen; fpäter wird feine Farbe fchwerer, das Incarnat fchwammig und nimmt eine ziegelrothe Farbe an. — Die vorzüglichften Werke Moretto's finden fich in den Kirchen von Brescia (S. Nazzaro, S. Clemente, S. Giovanni Evangelifta (Chor), S. Eufemia) und im Auslande in der Belvederegalerie zu Wien [1]).

Die Handzeichnungen von Moretto find felten; eine befindet fich in der Sammlung der Akademie von Venedig, mehrere im Vorfaale der ftädtifchen Galerie von Brescia.

Die „Glorie der Maria und Elifabeth" (No. 197) in der Berliner Galerie ift Mittelgut, giebt jedoch immerhin einen vortheilhaftern Begriff von diefem Meifter als fein zweites Bild dafelbft, „die Anbetung der Hirten" (No. 187).

Von Girolamo Romanino, dem Nebenbuhler des Moretto, führt der Katalog der Berliner Galerie drei Bilder an. Wir werden diefelben fpäter betrachten. Zunächft follen noch einige Berichtungen der im Kataloge über diefen Meifter gemachten Notizen hier Platz finden.

Romanino wurde in Brescia und nicht in Romano geboren. Seine Voreltern ftammten allerdings aus dem Flecken Romano, auf der Grenze der Provinz Brescia, jedoch noch zum Bergamaskifchen Gebiete gehörend. Schon fein Großvater Luchino hieß Romanino. In einem von Graffelli (Abecedario) mitgetheilten Dokument vom Jahre 1517 heißt es: Magistro Hieronimo de Romani filio che

1) Zu den bekannteren Schülern und Nachahmern des Moretto gehören: Giovan Battifta Moroni aus Bergamo, Luca Mombello aus Orzi nuovi (fiehe fein Bild im bifchöflichen Palais zu Brescia), Agoftino Galeazzi aus Brescia (fiehe fein Bild im bifchöflichen Palais zu Brescia, Francesco Richini aus der Val Sabbia (fiehe feine Bilder in S. Maria della Pace zu Brescia) u. a. m.

fù de maiſtro Romano da Brexa [1]). — Romanino's Vater war alſo ebenfalls Maler und wahrſcheinlich der erſte Lehrer ſeiner Söhne, denn Hieronymus hatte zwei Brüder, Antonio und Aleſſandro (geboren 1490), die auch Maler und vermuthlich ſeine Gehülfen waren [2]). Stefano Rizzi, den die Localſchriftſteller als Lehrer des Romanino anführen, iſt ein ganz unbekannter Meiſter. Ich habe dagegen Grund, die Vermuthung auszuſprechen, Romanino möchte in ſeiner Jugend von Vincenzo Civerchio mehr noch als von Ferramola beeinflußt worden ſein [3]). In den Jahren 1509 bis 1513 ſcheint er ſich theils in Padua theils auch in Venedig aufgehalten und gewirkt zu haben; dort nahm er ſich den Giorgione zum Vorbild, und in jener Zeit erwarb er ſich ſein glänzendes, goldenes Colorit. Im Jahre 1514 war Romanino wieder in Brescia; ſein herrlichſtes Werk, die große Altartafel in der Kirche S. Francesco, datirt, wenn ich nicht irre, aus dieſem Jahre. Der ſchöne Rahmen, in dem das große Bild eingeſchloſſen iſt, von Stefano Lamberti aus Brescia im Jahre 1502 angefertigt [4]), hat ſchon manchen deutſchen Schriftſteller zur falſchen Anſicht verleitet, das Bild ſelbſt ſtamme aus dieſer Zeit her. Die beſte Epoche des Romanino fällt ungefähr zwiſchen die Jahre 1510 und 1520; in dieſem Zeitraum entſtanden unter andern ſeine Bilder für S. Giuſtani in Padua (gegenwärtig in der ſtädtiſchen Galerie daſelbſt), für S. Francesco, S. Maria in Calchera, S. Giovanni Evangeliſta in Brescia; in dieſe Zeit fällt ebenfalls

1) Die Aufſchrift auf dem Bilde für S. Giuſtina in Padua lautet: Hieronymi Rumani de Brixia opus, jene auf einem Bilde in Salò ebenfalls Hieronymi Rumani de Brixia opus 1529.

2) Siehe Fenaroli a. a. O. p. 203.

3) Bekanntlich wirkte Civerchio vom Jahre 1493 bis wenigſtens zum Jahre 1504 in Brescia; ja ſein Bild (die Pietà) in der Kirche von S. Giovanni Evangeliſta (dort dem Giambellino zugeſchrieben) iſt vom J. 1509. (Siehe St. Fenaroli a. a. Op. p. 164).

4) S. Stefano Fenaroli a. a. O. p. 164.

das herrliche giorgioneske Porträt eines Cavaliers, einft im Haufe der Gräfin Fenaroli und dafelbft dem Tizian zugefchrieben [1]).

In Romanino's großen Bildern für S. Giuftina und S. Francesco ift die für die Brescianifche Schule charakteriftifch gewordene Farbenharmonie bereits fchon gefunden.

Moretto hat diefelbe von 1521 an nur ausgebildet und, wenn man will, verfeinert. Romanino ließ fich in feinen fpätern Jahren gehen, ja er konnte zuweilen fogar fehr lüderlich fein, wovon vielfache Proben zu liefern mir nicht fchwer fallen könnte [2]). Auch er, wie Moretto, war außerhalb des Bezirkes von Brescia wenig bekannt. Als Frescomaler dürften ihn Wenige übertroffen haben, wovon feine Wandgemälde in der Val Camonica, in Cremona, in Trient (Schloß), in Brescia Zeugniß ablegen. Es ge-

---

1) Daffelbe ftellt einen jungen vornehmen Mann mit goldenem, weifsbefiedertem Barett und in fchwarz- und goldgeftreiftem Brokatkleide dar; er hält feinen Degen am Griffe. Gegenwärtig im Befitze der Erben der Gräfin.

2) Von den zahlreichen Schülern diefes Meifters mögen folgende hier erwähnt werden:

Altobello Melloni von Cremona (fiehe den Anonymus des Morelli, p. 37 «discepolo de Armanin, foll wohl Romanin heifsen). Vergleiche feine Fresken im Dome von Cremona.

Giovan Francesco Bembo, Bembino genannt, aus Cremona. (Fresken im Dome von Cremona).

Califto Piazza von Lodi (Vergleiche feine Bilder aus den Jahren 1524 in der ftädtifchen Galerie von Brescia und 1525 in S. Maria in Calchera).

Francesco Prato aus Caravaggio (Manerbio, Chiesetta dell Annunziata).

Sebaftiano Aragonefe aus Brescia (Torre am Gardafee).

Girolamo Muziano von Brescia (Rom, Galerie Doria-Pamphili und anderswo).

Lattanzio Gambara, fein Schwiegerfohn. (Fresken in Via del Gambaro zu Brescia).

ſchieht zuweilen, daß Dilettanten den Romanino mit Moretto verwechfeln [1]).

Die Berliner Galerie befitzt zwei Bilder diefes Meifters, No. 151 und 157. Das erftere, „der todte Chriftus von den Angehörigen betrauert“, ift ein Werk aus feiner Mittelzeit, nicht fehr korrekt in der Zeichnung, doch voller Bewegung und Leuchtkraft der Farbe; es zierte ehemals die Kirche von S. Fauftino in Brescia; das andere, „thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen“, gehört der Frühzeit des Meifters an. Dies Bild kam aus S. Francesco in den Befitz des Grafen Teodoro Lecchi. (S. Fenaroli a. a. O. 213). Wo aber der Einfluß des Palma vecchio in diefem Gemälde fichtbar fei, wüßte ich wahrlich nicht zu fagen. (Siehe Cr. und Cav. II, 370). Palma hat fich, foviel mir bekannt, nie im Brescianifchen aufgehalten, fondern verweilte faft ununterbrochen in Venedig, und in den Jahren, als Romanino fich im Paduanifchen befand (1510—1513), war Palma noch nicht fehr berühmt, hatte auch noch nicht fein herrliches Kolorit ausgebildet. Beide Maler, fowohl Palma als Romanino, ftrebten nach demfelben Ziele, beide hatten fich nämlich Giorgione zum Vorbilde gewählt, und

1) Ich will hier ein jedermann zugängliches Beifpiel anführen. Auf den aus der Kirche der HH. Fauftinus und Jovita in die Kirche S. Maria in Lovere, am Lago d'Iseo, gekommenen Orgelflügeln ift auf der Aufsenfeite «die Verkündigung» von Ferramola gemalt (1518); auf der Innenfeite find die Heiligen Jovita und Fauftinus von fcherzenden Putten umgeben dargeftellt, und es ift dies letztere für jeden Kenner ein höchft charakteriftifches Werk des Romanino. Da jedoch die Tradition diefe zwei Heilige dem Moretto zufchreibt, fo werden diefelben gemeiniglich als Arbeit diefes letztern angefehen und bewundert. Selbft Fenaroli citirt fie als Werk des Moretto (a. a. O. p. 123), die Herren Cr. und Cav. folgen ihrem Brescianifchen Führer willig nach (II, 396). Und doch find bei beiden Meiftern die Form der Hand und des Ohres fo ganz und gar verfchieden — von der Auffaffung gar nicht zu reden. Von Romanino befitzt die Sammlung der Ambrofiana in Mailand eine gute Federzeichnung, die «Ehebrecherin vor Chriftus» (im dritten Saale aufgeftellt).

daher mag es fich vielleicht ereignen, daß wir zuweilen in den Gemälden des einen wie des andern Meifters diefelben Giorgionesken Farbenakkorde finden.

Der Katalog führt noch ein drittes Bild als Werk des Romanino an, nämlich „die Judith“ (No. 155). Die Fleifchfarbe diefes Weibes ift jedoch zu kalt, die Zeichnung zu hart, die Ausführung zu kleinlich und ängftlich für den Romanino; auch fehlen hier die für den Meifter charakteriftifchen hängenden Mundwinkel bei den Frauen.

Die Marchefa Arconati-Visconti zu Mailand befitzt ein ähnliches Bild; auch diefes galt für ein Werk des Romanino, ehe die Reftauration deffelben den wahren Namen des Autors an den Tag treten ließ. Die Auffchrift lautet: Fzci CARAVAGIENSIS OPVS, d. h. Werk des Francesco Prato von Caravaggio, Schüler und Nachahmer des Romanino [1]).

Derfelbe fieht zuweilen feinem Meifter fehr ähnlich, ift jedoch nie fo geiftreich und lebendig in der Auffaffung, fo breit und frei in der Ausführung; feine Schatten find rußiger und undurchfichtiger, die Zeichnung zahmer als bei Romanino.

Außer den ebengenannten Meiftern von Brescia begegnen wir in diefen Sälen noch einem dritten Brescianifchen Maler, dem Giovan Girolamo Savoldo, dem Alters-, vielleicht auch Schulgenoffen des Romanino. Im

---

1) Von diefem Francesco Prato aus Caravaggio, der jedoch nicht, wie einige Schriftfteller wollen, mit dem von Vafari (Vita di Francesco Salviati) genannten florentinifchen Goldfchmied (aus der Stadt Prato) zu verwechfeln ift, fieht man Bilder in S. Agata und S. Francesco zu Brescia und eine mit dem Namen bezeichnete «Kreuzabnahme» in einem Kirchlein von Manerbio (unweit Brescia). Andere Bilder des Meifters führen den Namen entweder des Califto da Lodi (S. Rocco zu Brescia), oder aber des Romanino felbft (Madonnenbild in der ftädtifchen Galerie von Bergamo, No. 162). Vergl oben S. 226.

Jahre 1508 verweilte er in Florenz, und wir finden ihn dort als Meifter in der Malergilde verzeichnet (Hieronymus de Savoldis de Brixia); fein Aufenthalt dafelbft muß jedoch nicht von langer Dauer gewefen fein, da wenigftens die uns bekannten Werke von ihm keinerlei florentinifche Einflüffe verrathen. Später fetzte er fich in Venedig feft und bildete fich dort an den Werken Giambellino's (S. Giovan Crifoftomo vom Jahre 1513) und Tizian's aus [1]). Das bedeutendfte Werk diefes ziemlich feltenen Meifters befitzt die Galerie der Brera in Mailand (No. 142). Eine Wiederholung der „Venezianerin" zu Berlin (No. 307), wie fie im Kataloge bezeichnet wird, oder der h. Magdalena, wie man fie früher nannte, befand fich noch vor kurzer Zeit im Haufe des Grafen Fenaroli in Brescia, ward aber neuerlich vom Kunfthändler Baslini erworben und fodann nach England verkauft (Nationalgalerie). Carlo Ridolfi (Vite etc., I, 354) citirt folch ein Bild als im Befitze des Haufes Averoldi von Brescia: ed in casa Averolda una figura della Maddalena, involta in drappo col vaso dell' alabastro, incamminata al sepolcro, celebre pittura, della quale si sono tratte molte copie. Madame Ardier, ambasciatrice francese, aveva una delle Maddalene suddette — — — e in casa Antelmi (von Brescia) vi è un deposto di croce." Diefes letztere Bild befand fich im Haufe Torre zu Brescia, bevor es in die Galerie von Berlin (No. 307a) gelangte.

Ueber die Schule von Bergamo habe ich Gelegenheit gefunden in den zwei vorangehenden Artikeln, welche den Galerien von München und Dresden gewidmet find, wenn auch nur flüchtig, doch in der Hauptfache genügend mich auszufprechen; ich erlaube mir daher hier im Vor-

---

1) Ich vermag durchaus nicht die Anficht der Herren Cr. und Cav. zu theilen, welche das Madonnenbildchen des alten Giambellino, hinter dem Hauptaltar des Domes von Bergamo aufgeftellt, dem Savoldo zufchreiben (II, 419).

übergehen nur die Bemerkung zu machen, daß Giovan Battiſta Moroni, der berühmte Porträtiſt, ſchwerlich ſchon im Jahre 1510, ſondern vielmehr um 1525, und auch nicht bei Brescia geboren wurde. Sein Geburtsort Bondo, bei Albino im Seriothal, liegt ungefähr zwei Stunden von Bergamo entfernt. Auch ſtarb er nicht in Brescia, ſondern in Bergamo. Aus den vierziger Jahren ſind mir keine datirten Werke des Meiſters bekannt. Die Bilder aus ſeiner Frühzeit (1545—1550), wie z. B. das Madonnenbild in der Breragalerie von Mailand (No. 252), (den Donator ausgenommen, eine Kopie nach ſeinem Lehrer Moretto) haben alle noch eine ziegelröthliche Carnation. Die beſte Zeit des Moroni fällt zwiſchen die Jahre 1556—1565. Das Porträt eines jungen Mannes in der Berliner Galerie, (No. 167) mit dem Jahre 1553, trägt das älteſte Datum, das mir von dieſem Meiſter bekannt iſt. In dieſem Bildniß iſt die Form der Hand mit den zugeſpitzten Fingern noch ziemlich die des Moretto.

Ganz vorzüglich iſt auch noch das Bildniß eines Gelehrten (No. 193a).

Des männlichen Porträts, das im Katalog die Nummer 188 rührt und einem andern trefflichen Porträtmaler aus Bergamo, nämlich dem Giovanni de Buſi, Cariani genannt, zugeſchrieben wird, konnte ich leider wegen des Umbaues der Säle der Galerie nicht anſichtig werden. Das andere dieſem Meiſter noch im Waagen'ſchen Kataloge zugemuthete Porträt (No. 190) wurde von der neuen Direktion mit größerer Sachkenntniß dem Johannes von Calcar, einem Schüler und Nachahmer Tizian's, vindicirt. Wer den Cariani kennen zu lernen wünſcht, muß dieſem Meiſter in Bergamo und in den Sammlungen in Mailand nachgehen. Nur dort kann man ſich mit ihm vertraut machen. In den mir bekannten Galerien Deutſchlands bin ich bis jetzt noch keinem Werke Cariani's begegnet, falls nämlich das Giorgioneske oder beſſer Palmeske Porträt in der Münchner

Galerie nicht ihm, fondern dem Palma vecchio wirklich angehören follte [1]).

Die Lombarden.

Die Adda trennt das Hügelland der Bergamasken von der mailändifchen Ebene. In Canonica, dem Grenzorte der Provinz Bergamo, klingt noch die bergamaskifche Gutturalfprache, jenfeits der Addabrücke, in Vaprio, fpricht man fchon den mailändifchen Dialekt, und gerade bis Vaprio erftreckt fich auch die Kunftfchule, deren Brennpunkt wir in Mailand zu fuchen haben, ich meine die Mailändifch-Lombardifche.

Es wäre mein Wunfch gewefen, bei diefer Gelegenheit diefe mailändifch-lombardifche Malerfchule mit ihren drei Verzweigungen, von Lodi, Pavia und Vercelli, etwas eingehender zu befprechen; diefer Auffatz über die Berliner Galerie ift jedoch, felbft nach dem Dafürhalten meines gütigen Herrn Verlegers, fchon zu einer folchen Dicke herangewachfen, daß ich mich leider genöthigt fehe, von meinem Vorhaben abzuftehen. Ich werde daher für diesmal mich begnügen müffen, meinen jungen Freunden nur einige flüchtige Bemerkungen über die wenigen in der Berliner Galerie aufgeftellten Bilder aus der mailändifchen Malerfchule mitzutheilen.

Die großen Bauten des Mailänder Domes und der Certofa bei Pavia haben in der erften Hälfte des 15. Jahrhunderts vornehmlich der Skulptur einen großen Auffchwung gegeben und die Malerei dabei etwas in den Hintergrund gedrängt; deßhalb treffen wir auch unter der Regierung des Filippo Maria Visconti (1405—1447) nur auf wenige namhafte Maler (Michelino und die Zavattari, den Porträtmaler Zanetto Bugatto, Coftantino Zenone da

1) Ich höre, dafs dereinft in der Schönborn'fchen Sammlung in Pommersfelden ein gutes Bild von Cariani fich befunden haben foll.

Vaprio, Leonardo Ponzoni neben andern). Francesco Sforza dagegen fchien die Maler eben fo fehr wie die andern Künftler zu begünftigen, und unter feiner Regierung zeichneten fich namentlich die Maler Bonifacio Bembo, auch Facio da Valdarno genannt, und der Cremonefe Criftoforo Moretti aus. Von den Werken diefer beiden Meifter find nur einige Bruchftücke auf uns gekommen [1]). Zu jener Zeit jedoch (1455—1466) machte fich fchon der Brescianer Vincenzo Foppa bemerkbar, und diefem kräftigen, ja großen Meifter hat Mailand, wo derfelbe fich niederließ und auch die größte Zeit feines Lebens wirkte, feine Hauptfchule zu verdanken. Aus derfelben gingen hervor: Zenale und Buttinone von Treviglio; vielleicht auch Giovanni Donato da Montorfano [2]); Bartolommeo Suardi aus Mailand, fpäter unter Bramante ausgebildet und daher Bramantino genannt; Ambrogio da Foffano, Borgognone genannt; Ambrogio Bevilacqua [3]); Vincenzo Civerchio aus Crema; Macrino aus Alba [4]), Bernardino de' Conti aus Pavia u. a. m.

1) Ein mit dem Namen hezeichnetes Madonnenbild des Criftoforo Moretti befitzt die Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand; dem Bonifacio Bembo gehören die lebensgrofsen Bildniffe des Francesco Sforza und feiner Gemahlin Bianca Maria Visconti in der Kirche von S. Agoftino zu Cremona und wahrfcheinlich das Fragment eines Frescogemäldes in der Kirche dell' Annunziata in Abbiategraffo, vom Jahre 1472. Facio Bemho ftarb 1496.

2) Von ihm Wandgemälde im Refectorium der Kirche von S. Maria delle Grazie, in einer Kapelle von S. Pietro in Geffate und im Hofe der Amhrofiana in Mailand.

3) Werke diefes Meifters in der Pfarrkirche von Landriano bei Mailand, vom Jahre 1483; in der Kirche S. Vito von Soma, dafelbft dem Borgognone zugemuthet; in der Breragalerie, vom Jahre 1502 (No. 476); in der ftädtifchen Galerie von Bergamo (No. 5, thronende Maria mit dem Kinde zwifchen dem Täufer und einem h. Bifchof — unbenannt); und anderswo noch.

4) Von diefem Meifter befinden fich mehrere Werke in der Turiner Galerie, in den Kirchen von Afti, in Alba, in der Certofa bei Pavia.

Die mailändiſche Malerſchule ſpaltete ſich jedoch im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts in zwei Branchen, wovon die eine von Lionardo da Vinci direkt abhing, die andere nur indirekte Einflüſſe von ihm in ſich aufnahm.

Die Malerſchule von Lodi iſt hauptſächlich durch die Familie Piazza vertreten[1]).

Unter den Repräſentanten der Paveſiſchen Schule finden wir keinen, etwa den Bernardino dei Conti ausgenommen, der ſich über die Mittelmäßigkeit erhoben hätte. Lorenzo und Bernardino Faſolo, Pierfrancesco Sacchi und ſein ſchwacher Schüler Ceſare Magni[2]) ſind eben alle nichts als Nachahmer, die zwar die Technik gut erlernt und daher Werke zu Stande brachten, die ihrer lieblichen Farbenharmonie halber immerhin einen angenehmen Eindruck auf's Auge des Beſchauers hervorbringen, die aber Geiſt und Herz kalt laſſen. Zudem beſitzen die von ihnen dargeſtellten Figuren alle mehr oder minder jene leichte Anmuth im Ausdrucke, in

1) Vom alten Bertino, der dem Filarete zufolge im Po umgekommen ſein ſoll, ſind keine Werke vorhanden, wohl aber von ſeinen Nachkommen, den Brüdern Martino und Albertino Piazza, in mehreren Kirchen von Lodi und in Caſtiglione d'Adda; von Albertino in der ſtädtiſchen Galerie von Bergamo »Vermählung der h. Katharina« (No. 199), dort in die römiſche(?) Schule verwieſen; bei Herrn Frizzoni-Salis in Bergamo eine »Anbetung der Hirten«; von Martino Piazza in der Ambroſiana zu Mailand ein mit dem Monogramm MP (Martinus Platea Pinxit) bezeichnetes Bildchen u. ſ. f.

2) Baron von Rumohr (Drei Reiſen in Italien) verwechſelte dieſen Ceſare Magni (in einem Bilde, damals beim Herzog Melzi in Mailand, gegenwärtig bei Herrn Cook in London) mit Ceſare da Seſto. »Im Hauſe Melzi: eine Madonna, das Kind ganze Figur, von Ceſare da Seſto, in hübſcher Landſchaft. Auch hier neigt ſich einiges zu Lionardo. Ich würde den Ceſare da Seſto für deſſen Schüler halten, ſiele ſeine Wirkſamkeit nicht in zu ſpäte Zeit. Hier lieſt man: Ceſar Triagrius (Magnus) pinxit 1530.«

Bilder von Ceſare Magni im Dome von Vigevano und in Saronno.

Stellung und Bewegung, welche dem Italiener nicht nur in jenen für die Kunft fo glücklichen Zeiten eigenthümlich war, fondern die er zum Theil heutzutage noch befitzt, weßhalb auch feine Kunfterzeugniffe, fo leer und nichtig diefelben zuweilen auch fein mögen, doch noch immer vortheilhaft von denen anderer Nationen abftechen und beim großen Publikum beliebt find.

In Vercelli wirkte fchon von der Mitte des 15. Jahrhunderts an die dort angefiedelte Malerfamilie der Oldoni[1]), wie in Cafale die andere ebenfalls mailändifche Malerfamilie der Ferrari[2]).

Im letzten Decennium des 15. Jahrhunderts muß, täufche ich mich nicht fehr, auch Macrino d'Alba längere Zeit in Vercelli gewirkt haben[3]), und dürfte er daher nicht ohne Einfluß auf die erfte Entwicklung des Girolamo Giovenone, des Eleazar Oldoni[4]) und felbft des Defendente Ferrari aus Chivaffo gewefen fein.

1) Boniforte Oldoni wirkte von 1463 bis etwa 1510. Seine drei Söhne hiefsen Ercole, Giosnè und Eleazar. Von Giosnè findet man in der Pfarrkirche von Verrone, in der Nähe von Biella, ein bezeichnetes Frescobild; von Eleazar eine kleine «Anbetung des Chriftkindes», mit dem Namen bezeichnet, bei der Gräfin Caftelnovo in Turin.

2) Aus diefer letztern ftammt der ziemlich rohe Maler Grammorfeo, von dem ein mit dem Namen bezeichnetes Bild im bifchöflichen Palais in Vercelli zu fehen ift.

3) Bekanntlich arbeitete er fpäter viele Jahre hindurch in der Abtei von Lucedio (in der Nähe von Cafale), wefshalb er auch als «pittore di Lucedio» bekannt war.

4) Man vergleiche das mit dem Namen bezeichnete Bild des Macrino aus feiner Frühzeit (1490—1495) in der Galerie des Städel'fchen Inftituts zu Frankfurt (No. 5) mit den Bildern des Girolamo Giovenone in der Turiner Galerie vom Jahre 1514 (No. 43) und dem mit dem Namen Eleazar de Oldonibus bezeichneten Bildchen im Befitze der Gräfin Caftelnovo in Turin. Von Defendente Ferrari befitzt die Bildergalerie von Stuttgart ein mit dem Monogramm FP (Ferrarius pinxit) bezeichnetes Bild, «Chriftus im Tempel», vom Jahre 1526. Ihre königliche Hoheit, die Prinzefs Carl in Darmftadt, die glückliche Befitzerin der Original-

Zu den unmittelbaren Schülern des Lionardo da Vinci in Mailand, von denen wir beglaubigte Werke befitzen, rechnen wir Giovan Antonio Boltraffio; Marco d'Oggionno; Andrea Sala, Salaïno, d. h. der kleine Sala, genannt; Giovan Antonio Bazzi, in Siena Sodoma genannt; Cefare da Sefto; zu den indirekt von ihm beeinflußten den Mailänder Ambrogio de Predis[1]), den Pavefen Bernardino dei Conti, Andrea

madonna von Holbein, eine h. Katharina; die Turiner Galerie mehrere Werke; die ftädtifche Galerie von Bergamo eine «Anbetung der Hirten» (No. 283) ebenfalls mit dem Monogramm verfehen. Dies letztere Bild verräth den Einflufs der Kupferftiche des Parmigianino.

1) Ambrogio Preda oder lateinifch de Predis, ein unbekannter Maler, den ich meinen jungen Lefern vorzuftellen die Freude habe, fcheint beim Kaifer Maximilian I. in hohen Gunften geftanden zu haben. In der Ambrafer Sammlung in Wien finden wir nämlich von ihm das Bildnifs diefes Kaifers im Profil dargeftellt. Der Kaifer trägt eine fchwarze Mütze, feine Bruft ift mit dem Orden des goldenen Vliefses geziert, die langen hellbraunen Haare fallen fchwerfällig auf die Schultern herab. Auf Pappelholz und bezeichnet:

Ambrosius de p̄dis (predis) m̄laneñ. (milanensis) 1502.

(Siehe Nagler's Monogrammiften I, 414.) Leider ift dies gute Gemälde fchmutzig, und das Geficht ift überdies an Augen und Mund etwas übermalt. Eine kleine getufchte Federfkizze zu diefem Porträt befindet fich unter dem Namen des Lionardo in der Sammlung der Venezianifchen Akademie, auf demfelben Blatte finden wir noch die Skizze zum Profilporträt der zweiten Gemahlin des Kaifers, Bianca Maria Sforza, Nichte des Lodovico il Moro, und überdies die Studie zu einem fegnenden Chriftkinde. (Von Antonio Perini zu Venedig photographirt, No. 178). Die Herren Cr. und Cav. erwähnen dies Porträt des Kaifers Maximilian, verfetzen es jedoch in die Schönborngalerie und fchreiben es überdies dem Ambrogio Borgognone zu (II, 50). Diefem Ambrogio Preda erlaube ich mir, und zwar ohne Zaudern, auch das berühmte, von allen Schriftftellern über Kunft dem Lionardo da Vinci zugemuthete Profilporträt der Bianca Maria Sforza in der Ambrofiana zu Mailand (dafelbft irrigerweife Beatrice Sforza genannt) zurückzuftellen. Ambrogio Preda dürfte die hohe Dame in diefem Porträt als Braut des Kaifers, alfo im Jahre 1493, dargeftellt haben. Sie trägt denfelben Perlenfchmuck am Halfe und auf der Bruft (wahrfcheinlich das Gefchenk ihres kaiferlichen Bräutigams), wie auf der obengenannten Federfkizze in der Akademie

von Venedig. Auch das weibliche Porträt in der Ambrofiana ift auf Pappelholz gemalt. Im Jahre 1525 befand fich dies letztere Bild im Befitze des Taddeo Contarino von Venedig und wurde vom Anonymus des Morelli folgendermafsen befchrieben: El retratto in profilo insino alle spalle de Madonna . . . . . fiola (follte fagen nipote) del Signor Lodovico (il Moro de Milano) maritata nello Imperatore Massimiliano fù de mano de . . . . . . milanese (S. 65). Der Name des Malers war dem Anonymus, vielleicht felbft dem Befitzer des Bildes unbekannt, es kam jedoch damals in Venedig keinem Kunftfreunde in den Sinn, jenes Bildnifs Lionardo da Vinci zufchreiben zu wollen.

Ein drittes Porträt diefes Ambrogio Preda befitzt Herr Giovanni Morelli in Mailand. Daffelbe ftellt einen jungen Mann mit langen hellbraunen Haaren und mit einer kleinen weifsen Mütze auf dem Kopfe dar; er ift von vorn gefehen und auch auf Pappelholz gemalt. Auch dies Porträt wurde früher Lionardo da Vinci zugemuthet.

Unter vielen andern in der Sammlung der Uffizien Lionardo fälfchlich zugefchriebenen Handzeichnungen befinden fich auch zwei leicht getufchte, wovon die eine ein junges vornehm gekleidetes Weib darftellt, faft von vorn gefehen, die Stirne mit einem Sevigné geziert. Oben auf dem Blatte lieft man auf der rechten Seite: Beatrice Estense; auf der linken: Lionardo da Vinci. Irre ich nicht, fo ift dies das Porträt der Ifabella d'Aragona und nicht der Beatrice d'Efte. (Bei Philipot in Florenz, No. 2888).

Die andere jener getufchten Handzeichnungen ftellt den mit einer Mütze bedeckten Kopf eines Knaben dar, in dreiviertel Anficht; diefes Blatt trägt folgende Auffchrift: Francesco Sforza Conte di Pavia, figlio di Gio. Galeazzo Sforza e d'Isabella d'Aragona, pronipote di Lodovico Sforza il Moro, disegnato da Lionardo da Vinci. (Bei Philipot, No. 2887).

Beide Zeichnungen verrathen die nämliche Hand und ftimmen in der Formgebung ganz und gar mit den oben erwähnten drei gemalten Bildniffen des Ambrofius de Predis überein.

Wie mir nun von competenter Seite berichtet wird, befindet fich in der Sammlung des Herrn Fuller-Mailand in London das fchöne Porträt eines Jünglings, mit dem Jahre 1494 und dem Monogramm: AR (Ambrosius Predis Mediolanensis?) bezeichnet, das höchftwahrfcheinlich ebenfalls unferm Ambrogio Preda, einem bis jetzt völlig unbekannt gebliebenen mailändifchen Porträtmaler, angehören dürfte.

Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, bildete fich unter dem großen von 1474 bis 1499 in Mailand wirkenden Donato Bramante weiter aus und gründete ums Jahr 1500 eine eigene Malerfchule in Mailand.

Zenale und Buttinone, die Gebrüder Ambrogio und Bernardino Borgognone, A. Bevilacqna, Giovanni da Montorfano wie auch Civerchio u. a. m. gingen unberührt ihren Weg in der von Vincenzo Foppa empfangenen Richtung fort, ohne weder von Bramante noch von Lionardo da Vinci Einflüffe in fich aufzunehmen.

Aus diefer letztern fpecififch mailändifchen Malerfchule des 15. Jahrhunderts haben wir bereits in der Galerie von Dresden ein Werk des Ambrogio Bevilacqua (dort Borgognone genannt) gefunden; die Berliner Galerie foll, dem Kataloge zufolge, ein Bild von Zenale und zwei von Ambrogio Borgognone befitzen.

Das von der neuen Direktion mit Sachkenntniß nur dubitative dem Zenale zugefchriebene Werk ift das Madonnenbild No. 90a. Unferer Anficht nach gehört dies

---

Ein Verwandter, vielleicht Vater, des Ambrogio, fcheint der bekannte Modenefifche Miniaturift Chriftophorus de Predis, von dem in der königlichen Bibliothek in Turin eine fehr fchöne Miniatur fich vorfindet, gewefen zu fein:

Bezeichnet:

G3. MA

DVX. MLI. QVINTVS
OPVS. XPOFORI. DE PSEDIS
MVT. DIE 3. APRILIS. 1474.

Ich bin leider nicht in der Lage, meinen jungen Freunden aufser den eben citirten noch andere Werke des Ambrogio Preda anzuführen, mögen fie daher mit dem Wenigen, was ich ihnen biete, vorlieb nehmen, und möge dem einen oder andern von ihnen das Glück befchieden fein, andere Porträts diefes trefflichen, bei den Sforza's in Ehren gehaltenen mailändifchen Malers aufzufinden.

fchwache Bild nicht der mailändifchen Schule an, fondern ift höchftwahrfcheinlich eine alte Kopie oder Nachbildung nach Lorenzo di Credi. Die Herren Cr. und Cav. behaupten zwar, es wäre in der Manier des Zenale gemalt, allein wir erlauben uns die Frage an fie zu ftellen, wo denn beglaubigte Werke des Zenale zu fehen find?

Vafari (VII, 127) fagt: „in Mailand war noch ein Bernardino da Trevio (Treviglio), Ingenieur und Architekt des Domes (von Mailand), und ein vortrefflicher Zeichner, der bei Lionardo da Vinci in Ehren ftand, obwohl feine Manier roh und etwas trocken in den Gemälden war.“ Wir hätten fomit, nach dem Zeugniffe des Berichterftatters des Vafari, in Zenale mehr den Ingenieur und Architekten als den Maler zu fuchen. Gewiß ift es, daß heutzutage von diefem Zenale kein authentifches Bild aufzufinden ift. Die große Altartafel mit dem S. Martinus, hinter dem Hauptaltar der Pfarrkirche von Treviglio aufgeftellt, ift zwar ein dokumentirtes Werk des Zenale und des Buttinone (eine Kopie des Originalvertrages findet man im Archive der Kirche von Treviglio), wir wiffen jedoch nicht, wie viel in diefem Gemälde dem Zenale, wieviel dem Buttinone angehöre. Selbft die Herren Cr. und Cav. müffen bekennen, daß es fchwer fei, die Figuren, die hier von Zenale ausgeführt find, von denen zu unterfcheiden, welche feinem Arbeitsgenoffen Buttinone ihr Dafein verdanken. Daffelbe gilt auch für das faft ausgelöfchte Wandgemälde der beiden Meifter in der Kapelle Griffi, in der Kirche S. Pietro in Geffate zu Mailand; beim Anblick diefer Fresken treten uns die nämlichen Schwierigkeiten entgegen. Nichtsdeftoweniger und uneingedenk des früher gemachten Geftändniffes wollen die berühmten Hiftoriographen in jenen kaum fichtbaren Malereien die Manier des einen Malers von der des andern unterfcheiden, indem fie in der Arbeit des Buttinone den Charakter der paduanifchen Schule, abgeleitet, fei es von den Mantegnesken, fei es von Carlo Crevelli(!), erkennen,

in der Arbeit des Zenale aber mehr Anmuth der Form, abgeleitet von Lionardo da Vinci, wahrnehmen wollen. Auf die paduanifche oder Squarcioneske Abftammung des Buttinone möchte wohl mehr als die Betrachtung diefer Freskenmalerei die Erinnerung an das Bild des Buttinone in der Galerie Borromeo auf der Ifola Bella die Herren Hiftoriographen geführt haben. Jenes Bildchen nämlich, das die thronende Madonna mit dem Kinde, im Beifein der hh. Johannes des Täufers und der Juftina (die bevorzugte Heilige der Paduaner), darftellt, fieht allerdings fehr Sqarcionesk aus. Es trägt in Goldbuchftaben die Auffchrift: Bernardinus Bettinonus (sic) de Trivilio. Auf einem unten angebrachten Wappen lieft man den im 15. Jahrhundert von den Borromeo angenommenen Wahlfpruch: „humilitas." Meiner Anficht nach hat nun dies Bildchen gar nichts mit den oben angeführten beglaubigten Werken des Buttinone und Zenale in Treviglio und in S. Pietro in Geffate zu thun, entfpricht dagegen auf's Haar, fowohl im Typus der Figuren wie auch in der Technik, den fonftigen Werken des Gregorio Schiavone aus Dalmatien, für deffen Arbeit ich es auch erkläre. Gregorio mag das Bildchen für die in Padua anfäßige Familie der Borromeo (Seitenlinie) gefertigt haben. Die Auffchrift ift augenfcheinlich eine Fälfchung.

Die Herren Cr. und Cav. führen ferner noch als Werk des Buttinone das männliche Porträt im Haufe Borromeo zu Mailand an [1]). Hier wurde auf dem unten angebrachten länglichen Cartellino oder Zettel (ganz in der Form der Cartellini auf den echten Bildern des Antonello da Meffina) der darauf bezeichnete Name des Autors ausgelöfcht und der des Lionardo fubftituirt. Die Mache diefes Gemäldes fpricht für einen Nachahmer des Antonello, und

---

1) Auch fie fcheinen jedoch beim Anblick deffelben an Filippo Mazzola gedacht zu haben (II, 36).

felbft der grüne Grund des Bildes deutet auf Filippo Mazzola hin, dem ich dies Porträt ohne Zaudern zufchreiben zu dürfen glaube. Man vergleiche daffelbe mit den andern Porträts des Mazzola, z. B. mit dem in der Breragalerie oder mit einem andern männlichen Bildniffe in der Berliner Galerie (No. 225, hier dem Boltraffio zugemuthet), und ich hoffe, man wird nicht umhin können, meiner Anficht beizutreten.

Ein echtes, mit dem Namen bezeichnetes Werk des Bernardino Buttinone befitzt jedoch feit kurzer Zeit die Breragalerie von Mailand. Daffelbe ftammt aus dem Haufe Caftelbarco und ftellt im Mittelbilde die thronende Maria dar mit dem auf ihrem rechten Knie aufrechtftehenden Chriftkinde; links vom Throne ein nach der Maria gewendeter Engel (fehr an die Manier des Bramantino erinnernd); auf dem rechten Flügel des Triptychon's fteht der h. Bernardinus, auf dem linken der h. Leonardus. Die Auffchrift lautet:

Bernardinus . Bu . . . . . .
de Trivilio 1484(?)

In diefer Arbeit erfcheint mir Buttinone als Schüler Foppa's und als ein fehr mittelmäßiger Meifter [1]). Doch genug von ihm; verweilen wir noch kurz bei feinem Ateliergenoffen, dem Zenale.

Die Herren Cr. und Cav. fchreiben diefem letztern die unter fich verfchiedenften Werke zu, fo z. B., wie wir bereits gefehen, in der Brera das große Poliptychon (einft in S. Maria delle Grazie zu Bergamo) des Vincenzo Foppa [2]), ferner die Altartafel, die einft unter dem Namen

1) Diefem echt bezeichneten Bilde des Buttinone nach zu urtheilen, würde ich mir faft erlauben, im grofsen Bilde von Treviglio den h. Marinus zu Pferde mit dem Bettler dem Buttinone, die thronende Maria mit dem Kinde und den fechs Engeln, dem Zenale zuzufchreiben.

2) Der Anonymus des Morelli (p. 52) befchreibt es folgendermafsen: «La Ancona dell' altar grande della N. D. con le due figure per ciascun lato in nichii dorati, a guazzo, fù de man de maestro Vicenzo

des Lionardo da Vinci in der Kirche von S. Ambrogio ad nemus in Mailand aufgeftellt war und erft, als fie in die Breragalerie verfetzt wurde, ganz willkürlich dem Zenale zugemuthet ward, feither jedoch als Hauptwerk des Zenale von Jung und Alt angefehen wird. Wir werden fpäter auf diefes Bild noch zu fprechen kommen. Ferner citiren fie als Bild des Zenale die kleine Madonna mit dem fäugenden Kinde, Bernar . . Zinalia bezeichnet, in der ftädtifchen Galerie von Bergamo (Abtheilung Lochis, No. 148). Für jeden auch nur einigermaßen mit den lombardifchen Schulen vertrauten Kunftfreund ift jedoch dies eine untrügliche Arbeit des Ambrogio Borgognone und die Auffchrift auf dem Bilde nichts als eine grobe Betrügerei.

Die von Lomazzo angeführten „Darftellungen aus dem Leben der h. Magdalena“ in der Karmeliterkirche von Mailand (Trattato della Pittura, II, 47) fowie die andern im Klofter von S. Maria delle Grazie, in der Kapelle der hh. Petrus und Paulus in S. Francesco u. f. w., fowie die Werke Zenale's in Brescia find alle zu Grunde gegangen, fo daß wir über die Bedeutung diefes Meifters als Maler durchaus im Dunkeln bleiben. Lomazzo rühmt den Zenale hauptfächlich feiner „Verkürzungen“ halber.

Ambrogio da Foffano, genannt Borgognone, dürfte zwifchen den Jahren 1450 und 1460 geboren fein, und zwar nicht zu Foffano, fondern in Mailand. Die Familie Foffano oder Foffani beftand noch in neueren Zeiten in der Lombardei. Der Großvater oder Urgroßvater des Ambrogio mag wohl vom piemontefifchen Flecken Foffano nach Mailand übergefiedelt fein [1]; einer

---

Breffano vecchio (um ihn von Vicenzo Civerchio zu unterfcheiden), come credo.« Diefe Tafel kam, nach der Aufhebung des Klofters von S. Maria delle Grazie, nach Mailand in die Breragalerie.

1) Sein Vater Stefano nennt fich fchon mediolanensis, alfo von Mailand.

feiner Vorfahren wird wahrfcheinlich längere Zeit in Flandern (damals von den Italienern Borgogna genannt) fich aufgehalten und daher den Zunamen Borgognone erhalten haben [1]). Ambrogio ftarb, wahrfcheinlich an der Peft, im Jahre 1523 in Mailand. Er hatte einen etwas jüngern Bruder, Bernardino, ebenfalls Maler. Von diefem letztern befitzt Herr Enrico Andreoffi (Via Clerici No. 2) zu Mailand ein mit dem Namen und dem Jahre 1523 bezeichnetes Bild, welches den h. Rochus darftellt. Ambrogio Borgognone, welcher in der mailändifchen Malerfchule diefelbe Stelle vertritt, wie P. Perugino in der von Perugia, Lorenzo Cofta und Francia in der Bolognefifchen, Panetti in der Ferrarefifchen, Francesco Morone in der von Verona, war, meiner Anficht nach, Schü-

1) Auch die Familie Michelozzo in Florenz hatte den Zunamen Borgognone:

«Lionardo, Michelozzo, Giovanni, Fratelli e figlinoli di Bartolommeo di Gherardo Borgognoni» (Gaye, Carteggio etc. I, 117); Napoleone Cittadella (Notizie etc. 671) citirt ebenfalls einen Metallgiefser aus Ferrara Namens Annibale Borgognone; ebenfo Zani einen Alfonfo Borgognone von Cento, Erzgiefser. In Foffano ift heutzutage das Gefchlecht der Borgognoni ganz unbekannt. Ebenfo charakteriftifch für den Franzofen als bezeichnend für den Ernft des Gefchichtsfchreibers ift die Bemerkung, welche A. J. Rio über die Entftehung des Zunamen's Borgognone uns zum beften giebt (A. a. O. p. 184). «Ce surnom de Bourguignon, substitué partout à son nom de famille, ne se rapporte pas au lieu de sa naissance, puisque nous savons (?) qu'il était né a Fossano, en Pimont, mais il pourraît bien exprimer une filiation artistique entre lui et l'école qui, à l'époque où il dut faire son apprentissage, florissait dans les états des ducs de Bourgogne. Ce qui donne à cette conjecture beaucoup de vraissemblance, c'est que le style d'Ambrogio diffère radicalement de celui de tous les peintres Lombards ses contemporains, et que ses compositions et ses types offrent parfois une ressemblance frappante et qui ne serait être fortuite avec les compositions et les types d'un peintre Bolonais surnommé la France, et immortalisé dans l'histoire de la peinture chrétienne sous le nom de Francesco Francia.

Wie bekannt, ift Francia eine Zufammenziehung von Francesco (Francia-Bigi, Francione, in Florenz).

ler des Vincenzo Foppa des ältern und der eigentliche Lehrer des Bernardino Luini, des Raffael's dieser mailändischen Schule. Von Lionardo da Vinci ist Borgognone sicherlich nicht beeinflußt worden, und noch viel weniger von Bernardino Zenale, wie Girolamo Calvi aufs geradewohl hin angiebt. In allen seinen Werken bleibt er stets durch und durch Lombarde [1]). Das erste Werk, das er für die Certosa bei Pavia fertigte, wurde von ihm im Jahre 1488—89 gemalt; die Zeichnungen zu den Stühlen und der Thüre des Chores daselbst, welche der Mantuaner Bartolommeo de Polli ausarbeitete, datiren vom Jahre 1490 [2]). Die Herren Cr. und Cav. lassen diesen Bartolommeo von Pola(!) abstammen und setzen seine Arbeit in's Jahr 1486. Das oft citirte Altarbild in der Dorfkirche von Cremeno (Valsassina) ist das Werk eines charakterlosen Lombarden und gehört in keinem Falle dem Borgognone an.

Die „thronende Maria mit dem Kinde" (No. 51) in der Berliner Galerie gehört in die Frühzeit des Meisters (1490—1500).

Bilder aus derselben Epoche: in der Incoronata von Lodi, in der Certosa bei Pavia, in Arona, in der Ambrosiana, im Hause Borromeo zu Mailand und anderswo.

Die andere „thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen" (No. 52) muß in eine spätere Zeit (1505—1510) versetzt werden. (Hauptbild aus dieser Epoche (1508) in S. Spirito zu Bergamo). Die Erscheinung des h. Ambrosius im Hintergrund ist eine Hindeutung auf den durch Vermittlung dieses Heiligen bei Parabiago von den Mai-

1) Die Herren Cr. und Cav. (II, 43) finden jedoch, dafs Borgognone in feinen Fresken in S. Simpliciano an Perugino, an Francia und auch an Lionardo da Vinci; in S. Maria della Paffione an die Manier des B. Peruzzi; in S. Ambrogio an B. Luini, den Lieblingsfchüler(!) Lionardo's, erinnere.

2) Siehe: Archivio storico Lombardo, Anno VI: Memorie inedite sulla Certofa.

ländern unter Führung des Azzone Visconti im Jahre 1336 erfochtenen Sieg. Dies Bild dürfte daher wahrfcheinlich für irgend ein Mitglied der Familie Visconti gemalt worden fein.

Wir kommen nun zu Bernardino dei Conti, von welchem feltenen und gewiß nicht unbedeutenden Meifter die Berliner Galerie das einzige mit dem Namen und dem Jahre bezeichnete Bild zu befitzen fich rühmen darf.

Kein Kunftfchriftfteller, den fo wenig zuverläßigen Lomazzo und nach ihm Orlandi allein ausgenommen, berichtet uns über diefen Meifter. Derfelbe foll ein Pavefe gewefen fein, und als folcher dürfte er feine erfte künftlerifche Erziehung dem Vincenzo Foppa verdanken, der öfters wie wir wiffen, in der Vaterftadt feiner Gemahlin weilte und wirkte. Später jedoch muß Conti fich in Mailand niedergelaffen und dort mannigfache Einflüffe auch von Lionardo da Vinci in fich aufgenommen haben.

Die Herren Cr. und Cav. (II, 67) fpeifen diefen lombardifchen Maler kurz ab, indem fie ihn ohne weiteres als einen Schüler des Zenale uns vorftellen und fodann einige wenige Werke von ihm anführen, nämlich das bezeichnete Porträt eines Prälaten in der Berliner Galerie, vom Jahre 1499 (No. 55); eine das Kind fäugende Maria in der Schleißheimer Sammlung; eine Wiederholung davon in der ftädtifchen Galerie von Bergamo, eine „Vermählung der h. Katharina“ ebendafelbft, und endlich ein Madonnenbild in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand.

Das Madonnenbild in Schleißheim habe ich leider nicht gefehen, kann alfo kein Urtheil darüber abgeben. Die zwei Bilder (No. 126 und 254) in der ftädtifchen Galerie von Bergamo find jedoch wohl nur als Atelierwerke zu betrachten, die italienifche Auffchrift mit dem Jahre 1501 auf dem einen derfelben (No. 126) ift nicht von Bernardino felbft darauf gefetzt.

Echt jedoch und gut erhalten, wenn auch nicht eins

feiner beffern Werke, fcheint mir die Madonna mit dem fäugenden Kinde in der Sammlung Poldi-Pezzoli (No. 59) zu fein[1]. Ift nun dies Bild wirklich die Arbeit des Bernardino dei Conti, wie ich glaube, fo gehört auch ihm, und keineswegs dem Zenale, die thronende Maria mit dem fegnenden Kinde und den vier Kirchenvätern nebft der unter dem Throne knieenden Familie des Lodovico il Moro in der Breragalerie (No. 449).

Demfelben Meifter würde ich ebenfalls das reizende Bildchen, die das Kind ftillende Maria darftellend, einft im Haufe Litta zu Mailand, gegenwärtig in der Galerie de l'Ermitage zu Petersburg, zufchreiben, und diefes müßte als fein beftes uns bekanntes Werk gelten. In allen den eben angeführten Bildern finden wir diefelbe etwas ungefchlachte Handbildung (ähnlich wie die Hand bei Antonio del Pollajuolo geformt) mit den kurzabgefchnittenen Nägeln, diefelbe Modellirung des Chriftkindes, diefelben grauen Fleifchtöne.

Ich erinnere mich, dereinft im Haufe Caftelbarco das faft lebensgroße Porträt einer vornehmen, etwas wohlbeleibten Frau gefehen zu haben, das dort Lionardo da Vinci zugefchrieben wurde, jedoch augenfcheinlich unferm Bernardino de' Conti angehören mußte. Dies Porträt foll fich gegenwärtig in London befinden.

Ein anderes gutes Bildniß eines jungen Mannes mit ausgeftreckter Hand kam aus dem Haufe Archinto von Mailand ebenfalls nach England, und auch diefes Bildniß muß demfelben Meifter zugefchrieben werden, dem die große thronende Maria mit der Familie Sforza in der Breragalerie (No. 449) ihre Entftehung zu verdanken hat.

Das f. g. Selbftbildniß des Lucas von Leyden in der Uffizigalerie zu Florenz (No. 444) fcheint ebenfalls nichts anders als eine alte Kopie nach einem Bildniffe des Ber-

---

1) Von diefer Madonna giebt es eine alte, jedoch fchwache Kopie auch im Haufe Borromeo zu Mailand.

nardino de' Conti zu fein, vorausgefetzt, daß der Autor der foeben angeführten Gruppe von Bildern wirklich Bernardino de' Conti fein follte. Ich hätte noch etliche andere Bilder zu nennen, die den nämlichen Urfprung wie die eben bezeichneten verrathen, muß mich jedoch begnügen, hier nur noch einige Handzeichnungen zu erwähnen, welche demfelben Meifter angehören, die aber unter dem Namen des Lionardo da Vinci den Kunftfreunden vorgeftellt zu werden pflegen.

Eine folche findet man in der Sammlung des British Mufeums in London (Schwarzkreide und Gyps); auf derfelben fehen wir Maria mit dem unbekleideten, auf ihrem rechten Knie ftehenden und fegnenden Chriftuskinde dargeftellt. Die aufgelöften Haare der Madonna reichen ihr bis auf die Schultern, die Form des Ohres entfpricht auch hier durchaus derjenigen im Profilporträt des kleinen Maximilian Sforza auf dem Bilde No. 449 der Breragalerie und ift fehr verfchieden von der Ohrform bei Lionardo da Vinci; auch gehen die Striche von rechts nach links und nicht, wie es bei Lionardo faft immer der Fall ift, von links nach rechts. Diefe gute Zeichnung wurde von Braun unter dem Namen des Lionardo photographirt (No. 45).

Ein weiteres Beifpiel folcher Zeichnungen diefes von mir vermutheten Bernardino dei Conti, welche als Lionardo da Vinci in den öffentlichen Sammlungen aufgeftellt find, befitzt die Ambrofiana im punktirten Profilporträt des Maffimiliano Sforza (von Marville photographirt, No. 127); es ift dies eine Studie zum Brerabilde No. 449 nach dem Leben. Die Herren Cr. und Cav. fchreiben zwar, der Menge folgend, auch diefe Zeichnung dem Lionardo zu [1]),

---

1) We can scarcely hesitate to believe that the sketch was given by Lionardo because his drawing of the boy Maximilian Sforza at the Ambrosiana was used for the occasion; but the execution again is as certainly that of the one of his scholars etc. (II, 39).

was mir ein weiterer Beweis zu fein fcheint, daß die berühmten Hiftoriographen auch mit Lionardo da Vinci nicht beffer vertraut find, als die Mehrzahl jener Kunftfchriftfteller, die fich über diefen großen Künftler haben vernehmen laffen.

Der Umbau der Galerie verhinderte mich leider am Eintritt in jene Säle, in denen die Bilder aus der lombardifch-mailändifchen Schule hingen; ich fehe mich daher genöthigt, für diesmal wenigftens, unter den im Katalog angeführten Werken der fpeciellen Schüler Lionardo's nur über die wenigen derfelben, die in den dem Publikum zugänglichen Räumen aufgeftellt waren, hier zuletzt einige flüchtige Bemerkungen anzureihen. Dem Katalog nach gehören diefe Bilder dem Boltraffio, dem Balthafar Peruzzi und endlich dem Francesco Melzi an.

Die edle, wahrhaft monumentale Geftalt der h. Barbara des Boltraffio oder Beltrafio (No. 207), die Ende des vorigen Jahrhunderts noch in der Sakriftei von S. Satiro in Mailand fich befand, gehört zu der kleinen Zahl der Werke von größerem Format, die von diefem feinen Meifter uns erhalten find; die Mehrzahl der Boltraffifchen Bilder fcheint nämlich für's Haus beftimmt gewefen zu fein, und fo haben fie nur kleine, viele derfelben fogar fehr kleine Dimenfionen [1]). Von diefen letztern befindet fich etwa ein halbes Dutzend in Mailand im Privat-

1) Zu den Werken Boltraffio's von gröfserm Format rechne ich noch: «die in freier Landfchaft fitzende Maria mit dem Kinde, den hh. Johannes dem Täufer und Sebaftian und den zwei knieenden Stiftern aus dem Bolognefifchen Haufe Cafio», in der Louvregalerie (No. 72); und «die in einer Felfengrotte fitzende Madonna mit dem Kinde, im Beifein der obengenannten Heiligen Johannes und Sebaftian» und dem Stifter, Baffano da Ponte» einem Patrizier von Lodi, für deffen Kapelle im Dome dafelbft Boltraffio im Jahre 1508 das Bild malte. Die Paftelzeichnung znm Porträt diefes Stifters befindet fich in der Ambrofiana unter den Zeichnungen Lionardo's; das Bild felbft, fehr reftaurirt, wurde vor etlichen Jahren vom Kunfthändler Baslini, der es in Bergamo erworben, an einen Grafen Palffy aus Pressburg(?) verkauft.

befitze [1]), zwei davon in Bergamo [2]), und etwa ein anderes halbes Dutzend in England. In deutfchen und öfterreichifchen Gemäldefammlungen find mir, mit Ausnahme der h. Barbara in Berlin nur noch zwei Bilder des Boltraffio bekannt. Das eine davon ift das reizende Madonnenbild in der ftädtifchen Galerie von Peft (No. 175); das andere fah ich im Jahre 1869 bei der öffentlichen Gemäldeausftellung in München, unter dem falfchen Namen des Francesco Melzi. Es ftellte die Madonna, von vorn gefehen, dar, wie fie dem vor ihr auf einer Brüftung ftehenden und fich vorneigenden unbekleideten Chriftuskinde einige Blümchen darreicht. Grund dunkel. Das Bild ift in Privatbefitz und mißt ungefähr 1,5 Fuß in der Höhe und 4,5 Fuß in der Breite; leider war es durch Reftaurationen befchädigt.

Die Grabfchrift des Boltraffio lautet:

IO. ANTONIO BELTRAFIO ET
CONSILII ET MORVM GRAVITATE
SVIS CIVIBVS GRATISS. PROPINQVORES
AMICI DESIDERIO AEGRE TEMPERANTIS
p. VIXIT ANN. 49.
PICTVRAE AD QVEM PVERVM SORS
DETVLERAT STVDIA INTER SERIA NON
ABSTINVIT NEC SI QVID EFFINXIT
ANIMASSE OPVS MINVSQVAM SIMVLASSE
VISVS EST.

Aus diefer Grabfchrift erhellt, daß Boltraffio fich erft fpät mit vollem Ernfte der Kunft widmete. In der That finden wir ihn 1490, alfo bereits in feinem dreiundzwanzigften Jahre, noch immer als Koftgänger des Lionardo.

---

1) Bei Herrn Dr. G. Frizzoni in Mailand, bei den Grafen Sola und Borromeo in Mailand, in der Sammlung Poldi dafelbft, bei Herrn Giovanni Morelli, in der Ambrofiana, auf Ifola Bella.

2) In der ftädtifchen Galerie und bei Herrn Federico Antonio Frizzoni.

Boltraffio gehörte einem adeligen Gefchlechte von Mailand an und bekleidete in fpäteren Jahren auch öffentliche Stellungen in feiner Vaterftadt. Er darf zwar nicht als Maler von Profeffion, noch weniger aber als bloßer Dilettant betrachtet werden. Seine Bilder find alle mit dem größten Fleiße, mit der liebevollften Sorgfalt ausgeführt, und foweit es ihm feine Kräfte immer geftatteten, trachtete er in denfelben fich feinem großen Lehrer möglichft zu nähern. Die menfchliche Geftalt in größern Verhältniffen fowie den Menfchen in feinen Leidenfchaften darzuftellen war nicht feine Sache; beffer gelang es ihm dagegen, die naive Unfchuld in den Kindern, die milde Anmuth in der Mutter Gottes zum Ausdruck zu bringen. Seine Bildniffe find alle edel aufgefaßt und trefflich modellirt.

Ueber das im Berliner Katalog ihm zugemuthete männliche Porträt (No. 225) habe ich meine Anficht bereits ausgefprochen, indem ich der verehrlichen Direktion den Vorfchlag machte, daffelbe vielmehr dem Filippo Mazzola zufchreiben zu wollen [1]).

Nebft der h. Barbara des Boltraffio und dem Bilde mit dem „Vertumnus und der Pomona“ des Melzi zog ein drittes Bildchen aus diefer Lionardifchen Schule meine Aufmerkfamkeit ganz befonders auf fich; ich meine die liebliche Geftalt der „Caritas“ (No. 109), die zwar im Katalog als Werk des B. Peruzzi aufgeführt wird, jedoch meiner modificirten Anficht nach wohl eher dem Sodoma angehören dürfte. Giovan Antonio Bazzi, denn dies war der wahre Name des Sodoma, lernte allerdings die Anfangsgründe feiner Kunft beim Glasmaler Martino Spanzotti in Vercelli, zum Künftler jedoch reifte er erft in den zwei in Mailand, in der Nähe Lionardo's, verlebten Jahren 1498—1500. Deßhalb muß Sodoma

1) In der Ambrofiana finden fich unter dem Namen des Lionardo da Vinci etwa fünf faft lebensgrofse Paftelzeichnungen von Boltraffio vor, worunter zwei ganz ausgezeichnet fchöne, Mann und Frau darftellend.

zur mailändisch-lombardischen Schule gerechnet werden. Ja, ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich behaupte, daß die Mehrzahl der bessern, in Privatsammlungen dem Lionardo zugemutheten Werke von Giovan Antonio Bazzi herrühren. So wurde noch vor wenigen Jahren die herrliche Leda (1. Saal der Borghesegalerie) dem Vinci selbst zugerechnet und erst in neuerer Zeit in die Lionardische Schule verwiesen; so trägt noch immer ein kleines, stark nachgedunkeltes Madonnenbildchen in der Stadtgalerie von Bergamo (Abtheilung Lochis, No. 207) den Namen des Lionardo, während dasselbe für jeden Kenner als Werk des Sodoma sich erweisen muß; so noch etliche Madonnenbilder in Privatsammlungen sowohl in Italien als in England [1]). Der junge Bazzi scheint jedoch in Mailand den Lionardo nicht nur in der Kunst, sondern selbst in der äußern Erscheinung und in seinen Liebhabereien sich zum Vorbild genommen zu haben. Den Cavalier hat er sein ganzes Leben durch gern gespielt, und gleich Lionardo hielt er sich stets Reitpferde im Stalle und allerlei curioses Gethier im Hause. (Siehe Vasari).

Wird nun, wie wir eben gesehen, gar manches seiner Werke dem Vinci zugemuthet, so galt andererseits vor gar nicht langer Zeit noch die schöne Röthelzeichnung zu seiner „Hochzeit Alexanders mit Roxane", in der Albertina, bei Alt und Jung, ja selbst beim Raffaelisten Passavant, für eine ganz vorzügliche Zeichnung des Raffael von Urbino [2]).

---

1) Auch der getuschte Christuskopf in der Albertina in Wien (Braun No. 90) gehört wohl eher dem Bazzi als dem Lionardo an.

2) Die drei grossen Wandgemälde des Sodoma im obern Stockwerke der Farnesina stellen: 1) den jungen Alexander, den Pegasus bändigend, dar; diese Freske, durch eine barbarische Restauration ganz und gar entstellt, wird seit geraumer Zeit dem Vasari zugeschrieben; 2) Die Hochzeit Alexander's mit Roxane, und 3) die Familie des Darius vor Alexander. Eine Federskizze des Sodoma zur Hochzeit Alexanders be-

In derselben Albertina wurde vor Jahren das schöne, lebensgroße, mit Schwarzkreide gezeichnete Bildniß eines jungen Mannes, mit langen Haaren und schwarzer Mütze, von vorn gesehen, ebenfalls Raffael zugeschrieben, bis der Kennerblick des Herrn Direktor Moritz Thausing es dem Sodoma, seinem wahren Autor, zurückerstattete.

In der Gemäldesammlung des Städel'schen Instituts zu Frankfurt geht dann wieder ein treffliches, wiewohl etwas übermaltes Frauenbildniß (No. 22) des Sodoma unter dem Namen des Fra Sebastiano del Piombo [1]).

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin zu bemerken, daß die prachtvolle Deckendekoration der s. g. Camera della Segnatura im Vatican selbst von Raffael für so trefflich befunden wurde, daß er dieselbe nicht nur stehen ließ, sondern selbst seine Achtung vor dem Sodoma damit bezeugen wollte, daß er dessen Porträt neben dem eigenen und jenem seines literarischen Rathgebers, des Grafen Castiglione, in der Scuola d'Atene anbrachte [2]).

---

findet sich in den Uffizien, daselbst der «Schule Raffael's» zugeschrieben (bei Philipot No. 1145). Mit dem nämlichen feinen Verständnifs gibt man in derselben Sammlung eine andere (getuschte) Zeichnung des Bazzi (zu einem seiner Freskobilder im Klosterhofe von Montoliveto) dem Timoteo Viti (Philipot No. 1952).

1) Auch die Herren Cr. und Cav. (II, 355) nehmen dies weibliche Porträt für ein Werk des Sebastiano del Piombo, bemerken jedoch, dafs sie dabei an Bronzino, also an einen Toskaner. erinnert würden. Ich mache meine jungen Freunde in diesem Bildnisse besonders auf die Landschaft, auf die Bildung der Hand, sowie auf die für den Sodoma ebenfalls charakteristische Mandelform des Auges aufmerksam.

2) Der Mann im weifsen Gewande und mit der weifsen Mütze, neben Raffael, stellt nämlich keineswegs, wie man allgemein anzunehmen beliebt, den Perugino dar, der ja in diesem Zimmer nichts zu schaffen hatte, sondern den Sodoma, dem die Deckendekoration des Zimmers angehört. Aus derselben liebevollen Rücksicht setzte Raffael im folgenden Zimmer, der s. g. Camera d'Eliodoro, unter den Trägern des Papstes nicht, wie die Kunstschriftsteller angeben, den im Jahre 1514 kaum zweiundzwanzigjährigen Giulio Romano, sondern vielmehr, wie ich glaube, den Balthasar Peruzzi, dem ein grofser Theil der Decken-

Ich habe vor Jahren, mein Urtheil auf eine Photographie bafirend, die „Caritas“ in der Berliner Galerie auch dem Balthafar Peruzzi zugefchrieben, bin aber fpäter, vor dem Bilde felbft, von jenem voreiligen Urtheil zurückgekommen, indem ich mich bald überzeugen mußte, daß diefe anmuthige „Caritas“ (No. 109) vielmehr das Werk des Sodoma felbft und nicht das feines Nachahmers Peruzzi ift. Es fcheint mir nämlich, daß fowohl die Form der Hand bei der Caritas wie der Kopftypus der übrigens durch die Reftauration entftellten Putti und desgleichen der landfchaftliche Grund durchaus die Art und Weife des Bazzi bekunden [1]).

Balthafar Peruzzi, von dem, foviel ich weiß, in deutfchen Gemäldefammlungen keine Werke zu fehen find, war bekanntlich in der Malerei längere Zeit Nachahmer des Sodoma, wie dies Jedem nicht nur in feinem fchönen Wandgemälde in der Kapelle Ponzetti in S. Maria della Pace, fondern ebenfalls in feinem Tafelbilde, „den Raub der Sabinerinnen“ darftellend, im Palazzo Chigi in Rom, in die Augen fpringt. Später jedoch ließ er fich auch von Raffael beeinfluffen [2]).

Herr Albert Janfen (Leben und Werke des Malers G. A. Bazzi, 1870) bemerkt fehr richtig: Sodoma war ein glühendes, tiefempfindendes Dichtergemüth, ein fchöpferifches, begabtes Talent, aber ohne Anlage zu ftrenger,

---

dekoration angehört, und der folglich hier ebenfalls als Mitarbeiter Raffael's angefehen werden mufs. Will man fich davon überzeugen, fo vergleiche man den Kopf des erften Trägers links mit dem Porträt des Peruzzi auf deffen grofser getufchter Zeichnung (No. 438) in den Uffizien.

1) Herr von Keftner in Hannover, ein warmer Freund Italiens und feiner Kunft, befitzt eine «römifche Lucretia» von Sodoma, mit demfelben Kopftypus wie die «Caritas» in Berlin.

2) Zeugnifs von folcher Beeinfluffung legt neben andern Bildern Peruzzi's auch feine «Vorftellung der Maria im Tempel», in S. Maria della Pace zu Rom, ab.

ernſter Arbeit. Nie hat ein Menſch ſeinen Launen größere Freiheit gelaſſen und genommen, nie ein Künſtler unbefangener ſeinem Genius gelebt. Er kümmerte ſich wenig um andere, aber die andern noch weniger um ihn. Sodoma wirkte deßhalb nicht, wie er wirken konnte, und galt deßhalb nicht, was er werth war."

Nach dieſen wenigen Bemerkungen über Boltraffio und Giovan Antonio Bazzi mögen meine Leſer mir erlauben, einen Moment noch bei dem Bilde „Vertumnus und Pomona" zu verweilen, da daſſelbe ſeit langer Zeit ſchon einem Meiſter zugemuthet wird, von dem kein einziges beglaubigtes Werk bis auf uns gekommen iſt; ich meine den Francesco Melzi. Bei Nennung dieſes Namens möchte ich vor allem die Präliminarfrage aufwerfen: hat es denn im eigentlichen Sinne des Wortes je einen Maler Melzi gegeben? Trotz aller Nachforſchungen iſt es mir wenigſtens nicht gelungen, ein authentiſches Bild dieſes Freundes, zum Theil auch Zöglings des Lionardo da Vinci, ausfindig zu machen. Auch Vaſari erwähnt mit keiner Silbe einen Malers dieſes Namens, wohl aber ſagt er im Leben des Lionardo: „von dieſen anatomiſchen Zeichnungen Lionardo's befindet ſich der größte Theil im Beſitze des Herrn Francesco von Melzo, eines mailändiſchen Edelmannes, der zur Zeit Lionardo's ein ſehr ſchöner Knabe war und Lionardo's ganze Liebe genoß, ſo wie er heutzutage (im Jahre 1566) ein ſehr ſchöner und liebenswürdiger Greis iſt, der dieſe Zeichnungen und ſonſtigen Papiere Lionardo's als Reliquien aufbewahrt u. ſ. w."

In Vaſari's Worten finden wir alſo nicht die leiſeſte Anſpielung auf das Malertalent des Melzi. Ein Jahrzehnt ſpäter ungefähr veröffentlichte der ſchwülſtige Lomazzo ſeinen „Trattato della Pittura", worin er den Melzi als „grandissimo miniatore" qualifizirt [1]). Nun weiß aber

1) S. Lomazzo, Trattato etc. (I, 174): "Secondo che mi ha raccon-

Jeder, dem die Kulturgefchichte Italiens auch nur oberflächlich bekannt ift, daß zu jener Zeit das Zeichnen zur Erziehung und Bildung eines vollkommenen Edelmannes gehörte [1]). Andrerfeits veröffentlichte vor Jahren der Marchefe Campori von Modena einen Brief des ferrarefifchen Gefandten in Mailand Bendedei an feinen Herrn, den Herzog Alfonfo d'Efte in Ferrara, aus dem der Schluß gezogen werden könnte, Melzi fei wirklich Maler gewefen. Der Brief ift vom Jahre 1523 und lautet: „Et perché ho fatto mentione de la casa de Melzi, aviso a V. Ex. che un fratello di questo che ha gostrato (d. h. giostrato, im Turnier gefochten) fù creato (Zögling) de Lionardo da Vinci, et herede et ha molti de' suoi secreti, et tutte le sue opinioni, et dipinge molto ben, per quanto intendo (d. h. wie ich höre) et nel suo ragionare mostra d'avere iuditio et è gentilissimo giovane. L'ho pregato assai volte che el venghi a Ferrara promettendogli che V. S. il vedrà con buona ciera, et dopo ch'io son venuto l'ho replicato ad un suo Barba (Onkel), gentilhomo molto da ben et honorato, ch'è a lui non ho potuto dirlo, perchè stà in Villa per la febbre quartana. Se piacerà a V. Ex. ne farò ancora maggiore istantia. Credo ch'egli habbia quelli libriccini de Lionardo de la Notomia, et de molte altre belle cose." — —

Di Milano 6 de Marzo 1523. Di V. Illma et Exma Sa Serva Alberto Bendedei.

---

ato il Sig. Francesco Melzi, suo discepolo, grandissimo miniatore.

1) Siehe darüber unter andern auch Dolce: Dialogo della Pittura, pag. 130 (Florentinifche Ausgabe von 1735) «e oggidi qui in Venezia Monsignor Bàrbaro eletto Patriarca d'Aquileia, Signor di gran valore e d'infinita bontà; e parimente il dotto gentilomo M. Francesco Morosini, i quali due disegnano e dipingono leggiadramente; oltre una infinità di altri gentiluomini, che si dilettano della pittura; tra i quali v'èil Magnifico M. Alessandro Contarini, non meno ornato di lettere, che di altre virtù.»

Bin ich nicht in einer vorgefaßten Meinung befangen, so geht selbst aus diesem synchronischen Briefe deutlich hervor, daß Melzi zwar gemalt habe, jedoch nur als Dilettant. Aus dem Miniaturmaler des Lomazzo und dem Dilettanten des Bendedei entstand nun später der Maler Francesco Melzi, der natürlich als Edelmann noch obendrein als der vorzüglichste unter den Schülern Lionardo's uns vorgestellt werden mußte. Endlich kamen die Sammler, die nach den Werken dieses seltenen Malers fahndeten, und bald darauf erschienen, wie das in der Sache selbst liegt, auch die Fälscher, die unter irgend ein beliebiges Bild der mailändisch-lombardischen Schule aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Namen des Melzi setzten. Solcher Fälschungen sind mir etliche zu Gesicht gekommen, ja eine davon, vielleicht die plumpste, befindet sich selbst im Hause des Herzogs Lodovico Melzi d'Eril zu Mailand. Es ist dies das Porträt, Brustbild, eines jungen Mannes mit einem Papagei in der rechten Hand und mit der Aufschrift: FR. MELZIVS; ein gar einfältiges Machwerk irgend eines Florentiners aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von hohem Interesse dagegen für die Lösung unserer Frage dürfte eine kleine Röthelzeichnung sein, die in der Ambrosiana zu Mailand unter den Handzeichnungen des Lionardo aufgestellt ist. Wir sehen auf derselben den Kahlkopf eines ältern Mannes im Profil dargestellt und lesen oben auf dem Blatte: 1510 a di 14 Augusto, cavata de relevo, folglich nach einer Büste kopirt, ein Beweis daß Melzi damals noch nicht nach der Natur zeichnete und somit noch Anfänger war. Unten auf dem Blatte steht: Francescho da Melzo de anni 17 (Melzi wäre somit im Jahre 1493 geboren).

Dieser Kopf ist durchaus Lionardisch, sowohl dem Charakter als auch der Formbildung des Ohres nach. Es scheint daher wahrscheinlich, daß der siebzehnjährige Melzi diesen Kopf etwa nach einem in Wachs formirten Modell des Lionardo kopirt habe, worauf das „per cavata de ri-

lievo“ deuten dürfte. Auch weift die angebrachte Correktur in der Ohrftellung und in den Kontouren darauf hin, daß der Lehrer Lionardo dabei feine Hand im Spiele gehabt haben möchte. Die Schrift auf dem Blatte trägt den Charakter der erften Hälfte des 16. Jahrhunderts [1]).

Das Bild mit dem Vertumnus und der Pomona in der Berliner Galerie (No. 222) hat, fo fcheint es mir, nicht den Charakter eines Werkes eines bloßen Dilettanten, fondern ftellt fich uns vielmehr als die Arbeit eines Malers von Profeffion dar. Sowohl A. J. Rio (a. a. O. 200) als auch Herr Direktor Julius Meyer behaupten, die Originalzeichnung zu diefem Gemälde befände fich in der Sammlung zu Windfor. Ich habe danach gefucht, es ift mir indeß leider nicht geglückt, diefelbe dort ausfindig zu machen. Welchem Schüler oder Nachahmer des Lionardo follen wir nun diefen „Vertumnus und Pomona“ zufchreiben, falls wir den Francesco Melzi nicht als den Autor des Bildes anerkennen wollen? Auf diefe Frage bin ich leider nicht im Stande, eine irgend zuverläßige Antwort zu geben.

---

1) Lionardo felbft nennt in feinem Teftament den Melzi «messer Francesco» — «Item vermacht und fchenkt obgenannter Teftator dem Herrn Francesco da Melzo, Edelmann von Mailand, in Anbetracht der von ihm empfangenen liebevollen Dienfte, all und jedes von feinen Büchern, die der genannte Teftator gegenwärtig befitzt und alle Zeichnungen, die zur Malerkunft gehören . . . . .; item fchenkt und vermacht der Teftator dem obgenannten Messer Francesco Melzo, presente et acceptante, den Reft feiner Penfion (d. h. der Penfion, die Lionardo von König Franz I. erhielt) et Summa de danari qual a lui (Lionardo) sono debiti del passato fino al di della sua morte per il Tesaurario general M. Johan Sapin . . . . . et similmente el dona et concede al dicto de Melze tucti et ciascheduni suoi vestimenti quali ha al presente ne lo dicto loco de Clonx tam per remuneratione de boni et grati servitii a lui facti, che per li suoi salarii, vacationi et fatiche ch'el potrà avere circa la executione del presente Testamento . . . . . 23. April 1518.» — Francesco Melzi nennt in dem Briefe, welchen er an Lionardo's Bruder in Florenz richtete, den Meifter «mio quanto optimo patre.»

Die Bilder des Bernardino Luini und des Gaudenzio Ferrari, die in der Berliner Galerie fich vorfinden, waren in jenen Tagen dem Publikum unzugänglich; ich werde deßhalb mich darauf befchränken, nur einige Zufätze den im Katalog mitgetheilten Lebensnachrichten diefer zwei Hauptvertreter der lombardifch-mailändifchen Malerfchule hier zuzufügen.

Dem Argellati zufolge (Script. Mediol. II, 816) war Bernardino der Sohn des Giovanni Lutero von Luino, einem Flecken am Lago maggiore. Ueber das Jahr feiner Geburt find wir noch immer im Dunkeln; doch würde ich diefelbe jedenfalls ftatt in's Jahr 1470, wie man gewöhnlich annimmt, in den Zeitraum zwifchen 1475 und 1480 fetzen. Auch machen, wie mir fcheint, fowohl Herr Direktor Meyer als auch die Herren Cr. und Cav. (II, 43) mit Unrecht den Luini zum Schüler Lionardo's. In feiner großen „Beweinung Chrifti“[1]), im Chore der Kirche S. Maria della Paffione zu Mailand, das wohl das ältefte unter den uns bekannten Werken des Luini fein dürfte (etwa zwifchen 1505—1510), erweift fich derfelbe noch als ein durchaus lombardifcher Meifter, der auch nicht die leifefte Spur Lionardifcher Einflüffe, wohl aber deutlich die Schule des Ambrogio Borgognone, nebft mannichfachen Einwirkungen des Bramantino verräth[2]).

1) Oben auf diefem intereffanten Bilde fehen wir den auferftandenen Chriftus zwifchen zwei Engeln; fowohl diefe drei Figuren wie ebenfalls die zwei h. Bifchöfe im Bilde felbft und namentlich die Landfchaft erinnern fehr deutlich an Borgognone; die eine der Marien dagegen, ich meine die mit den gefalteten Händen und dem rofenrothen zur Haube zufammengelegten Tuche auf dem Kopfe, gemahnt an Bramantino. Die zwei Apoftel Petrus und Paulus an den äufsern Enden der Predella fcheinen mir von der Hand des Gaudenzio Ferrari gemalt.

2) So galten noch vor kurzer Zeit der al Fresco gemalte Putto des Bramantino (No. 7) fowie der h. Martinus (No. 8) deffelben Meifters, in der Breragalerie, für Werke des Luini; andererfeits werden die zwei grau in grau gemalten Riefen des Luini im Hofe des Palazzo Melzi, im Borgo nuovo zu Mailand, dem Bramantino zugefchrieben. Der Borgog-

Erft in feiner zweiten Manier (etwa von 1510—1520) erfcheint in feinen Werken die Nachahmung Lionardo's [1]).

In feiner dritten, f. g. blonden Manier (von 1520—1529) tritt Luini in feiner vollen Freiheit und Unabhängigkeit uns entgegen. In diefe Zeit fallen wohl feine beften Werke, wie z. B. der Freskencyklus im „Monastero maggiore“ zu Mailand; Maria mit dem Kinde, im Befitze der Wittwe Arconati-Visconti zu Mailand; das herrliche Poliptychon in der Pfarrkirche von Legnano; die Fresken in Saronno; die drei Bilder im Dome von Como; die Fresken in Lugano. Vom Jahre 1529 an verftummt alle Kunde über Luini; er dürfte alfo fchon in jenen Jahren geftorben fein. Die Mehrzahl feiner Bilder ift unbezeichnet, ich kenne deren nur vier, die feinen Namen tragen, und alle vier gehören feiner letzten Epoche an [2]). Sowohl er wie auch fein Nebenbuhler Gaudenzio Ferrari follen, nach

---

nonifchen Frühzeit des Meifters dürften ebenfalls die für das Klofter delle Vetere gemalten Fresken, jetzt in der Brera, angehören: (No. 23, Auferftehung Chrifti, No. 39, Thomas von Aquino u. a. m.).

1) In diefe Epoche fetze ich z. B. die Madonna mit dem Kinde in der Brera (No. 89); «Modestia e Vanità» bei Sciarra-Colonna in Rom; die grofse h. Familie in der Ambrofiana; die Madonna mit dem Kinde und der hh. Catharina und Barbara in der ftädtifchen Galerie zu Peft (No. 173) u. a. m.

2) Bernardino Luini fiedelte Ende des Jahres 1523 von Mailand nach Legnano über, wofelbft er etwa ein Jahr verweilte und unter andern auch das ebengenannte herrliche Poliptychon malte. Der Vertrag zu diefem feinem Hauptwerk, vom Notar «l'Isolano» im Jahre 1523 abgefafst, wurde im erzbifchöflichen Palais von Mailand von den betreffenden Theilen unterzeichnet; eine Kopie diefes Vertrages befindet fich im Archive der Pfarrkirche von Legnano. Im Jahre 1525 vollendete Luini feine Fresken in Saronno; im folgenden Jahre wirkte er in Como, von wo aus er einen Abftecher nach Ponte, im Veltlin, machte und dafelbft über der Kirchthür die fchöne Lunette mit der Maria und dem h. Martinus auf die Wand malte. In den Jahren 1528 und 1529 endlich führte er in Lugano feine Fresken aus.

Lomazzo, neben der Malerei auch die Dichtkunſt gepflegt haben [1]).

Lomazzo, der als Knabe den alten Gaudenzio Ferrari noch hätte perſönlich kennen können, jedenfalls als Schüler eines Schülers deſſelben in der Lage war, gut über die künſtleriſche Erziehung Gaudenzio's unterrichtet zu ſein, ſtellt uns ihn dar als einen Schüler zuerſt des Scotto in Mailand, ſodann des Bernardino Luini. Was den erſteren betrifft, ſo können wir die Ausſage des Lomazzo weder bejahen noch verneinen, da kein anderer Schriftſteller des Scotto Erwähnung thut und auch kein authentiſches Werk deſſelben uns bekannt iſt; dagegen erſcheint uns ſehr wahrſcheinlich, daß Luini in einer gewiſſen Periode großen Einfluß auf ſeinen um etwa um zehn Jahre jüngern Kunſtgenoſſen Gaudenzio ausgeübt haben dürfte. Zeugniß davon giebt uns nicht nur die weibliche ſitzende Figur mit den zwei Putten, welche unter den Handzeichnungen in der venezianiſchen Akademie als Luini bezeichnet iſt (bei Perini No. 198), jedoch dem Gaudenzio angehört, ſondern ebenſoſehr die für die Kirche S. Maria della Pace in Mailand gemalten Fresken, gegenwärtig in der Breragalerie aufgeſtellt unter dem Namen des Luini

---

1) Die Handzeichnungen des Luini ſind ſelten. Er bediente ſich, wie Gaudenzio Ferrari, ſowohl der Schwarzkreide und des Bleiweiſses, als auch der Feder und der Tuſche. Ich will einige ſeiner Handzeichnungen hier anführen: die Ambroſiana in Mailand beſitzt mehrere getuſchte Kinderſtudien, und den «kleinen Tobias vor dem Vater», mit der ſchwarzen Kreide gezeichnet und mit Weiſs gehöht; die Akademie von Venedig die «Vertreibung aus dem Paradies», Schwarzkreide (bei Perini No. 199); die Sammlung des Louvre zwei ſehr ſchöne Köpfe von Kindern auf gelblich grundirtem Papier (No. 237 und 238 des Katalogs), es ſind dies charakteriſtiſche Zeichnungen des Bernardino Luini, wenngleich Herr Reiſet an der Echtheit derſelben einige Zweifel zu haben ſcheint; auch die Albertina in Wien darf ſich rühmen, in jenem «Chriſtus unter den Schriftgelehrten» (No. 75) eine gute Zeichnung dieſes Meiſters zu beſitzen. Es iſt dies eine Studie zu Luini's berühmtem Bilde in der Nationalgalerie von London.

und den Nummern 1, 4, 40, 41 (Vorftellung im Tempel), 62 (Erziehung der Maria), 67 (Traum des h. Jofeph). Diefer Freskencyclus wird zwar, wie fchon bemerkt, im Brerakatalog dem B. Luini zugefchrieben; allein die Formen, die Kopftypen, fowie der freiere Pinfelzug in denfelben deuten vielmehr auf Gaudenzio hin [1]).

Eine alte Tradition ftellt uns den Ferrari als ein frühreifes Talent dar; nicht nur in Rückficht hierauf, fondern mehr noch aus gewiffen an Macrino d'Alba und an die Oldoni von Vercelli erinnernden Angewöhnungen, an denen Gaudenzio fein ganzes Leben fefthielt, erfcheint es mir nicht unwahrfcheinlich, daß derfelbe fchon in Vercelli, ehe er nach Mailand kam, den erften Unterricht in feiner Kunft erhalten habe, jedoch keineswegs von dem fehr fchwachmüthigen, gleichalterigen Girolamo Giovenone, wie uns Bordiga und andere feiner Nachtreter glauben machen möchten, fondern wahrfcheinlicher von Macrino d'Alba [2]). Gaudenzio muß jedoch in Mailand außer dem Atelier des Scotto und des Luini auch noch jenes des Bramantino befucht haben. Den Einfluß diefes letztern Meifters auf ihn beweifen, fcheint mir, feine vier Tafelbildchen (No. 52, 53, 57 und 58) der Turiner Galerie und die von ihm faft fein ganzes Leben durch beibehaltene Angewöhnung, nach Art des Bramantino feine Figuren von unten nach oben zu beleuchten [3]).

1) Die Fresken mögen nach Gaudenzio's Kartons von einem tüchtigen Gehülfen ausgeführt worden fein.

2) Den breiten niedern Thronhimmel über feinen Madonnen, den Kopftypus des Apoftel Paulus (No. 33 in der Galerie von Turin, vom Jahre 1506) und anderes mehr hat Gaudenzio wohl dem Macrino d'Alba entnommen. Das ältefte uns bekannte Bild des Girolamo Giovenone ift vom Jahre 1514 datirt und befindet fich in der Galerie von Turin, No. 43; in feiner fpätern Zeit ahmte dann Giovenone augenfcheinlich den Gaudenzio Ferrari nach, wie dies in feinem Bilde in der Kirche von Mortara jedem in die Augen fällt (dafelbft dem Gaudenzio zugefchrieben).

3) So befitzt, um hier ein jedermann zugängliches Beifpiel anzuführen, die Sammlung der Uffizien in Florenz eine getufchte Hand-

Im Jahre 1508 erhielt der vierundzwanzigjährige Gaudenzio den Auftrag, ein Bild für eine Kirche von Vercelli zu malen. Eine Kopie des Vertrags zu diefem Gemälde findet fich bei Padre Bruzza in Rom. In diefem Dokumente wird Gaudenzio bald Ferrari, bald Vinci genannt. Der letztere Name war nämlich der der Familie feiner Mutter; es ift dies ein Gefchlechtsname, der in der Valduggia noch heutigentags befteht. Daraus erklärt fich auch, wie Gaudenzio noch im Jahre 1511 fein herrliches Triptychon in der Kirche von Arona Gaudentius Vincius bezeichnen konnte.

Täufche ich mich nicht, fo war es Baldinucci, der zuerft die Fabel in Umlauf brachte, Gaudenzio fei eine Zeit lang in Gemeinfchaft Raffael's, alfo im Zeitraum zwifchen 1500 und 1508, in Perugia bei Perugino in der Lehre gewefen [1]). Es ift dies, wie mir fcheint, wieder eine von

---

zeichnung ans Gaudenzio's Mittelzeit (1520—1525), eine Studie zu feinem grofsen Wandgemälde «die Kreuzigung Chrifti» in der bekannten Kapelle in Varallo. Diefe Zeichnung wird in Florenz fonderbarerweife dem Giorgione zugefchrieben nnd ift als folche von Philipot photographirt (No. 1350).

1) Dem Baldinucci fagen es fodann die Peruginer Orfini und Mezzanotte nach. Paffavant geht aber noch weiter und bemerkt: Raffael se lia encore vers 1502 avec l'aimable et habile(!) Gaudenzio Ferrari de Valdnggia. Leur amitié devint si étroite qne Gaudenzio accompagna Rafael à Rome, et, sauf de rares intervalles, il resta son inséparable compagnon.» So fchrieb man Knnftgefchichte noch vor vierzig Jahren. Heutzutage wiffen wir wenigftens ans fchriftlichen Doknmenten, dafs Gaudenzio Ferrari fein Leben lang ausfchliefslich in der Lombardei, wo auch faft alle feine Werke fich noch vorfinden, zubrachte: in Vercelli, in Mailand, in Tnrin, in Novara, und in der ganzen Valfefia bis Varallo. Man darf daher, ohne authentifche Beweife des Gegentheils beizubringen, nicht annehmen, dafs Gaudenzio, fei es in Toscana, fei es in Perugia oder in Rom fich längere Zeit aufgehalten habe. Auch würde man in ganz Mittelitalien vergeblich nach Werken von ihm fich nmfehen. Vafari (im Leben des Garofolo) bemerkt: Gandenzio Ferrari, ein Maler ans dem Mailändifchen, der während feines Lebens für einen tüch-

jenen leeren, jedes Haltes entbehrenden Behauptungen, mit denen die Gefchichte der italienifchen Malerei fo reichlich gefpickt ift. In den Werken des Ferrari ift der Einfluß fei es des Perugino, fei es Raffael's nicht mehr und nicht weniger fichtbar als in den Gemälden faft aller großen Meifter aus jener glücklichen Kunftepoche, die man das goldne Zeitalter der italienifchen Kunft zu nennen pflegt, und in der Gaudenzio und Luini in ihrer Schule, d. h. der mailändifchen, denfelben Platz einnehmen, den etwa Raffael in der umbrifchen, Cavazzola und Carotto in der veronefifchen, Garofalo und Doffo in der ferrarefifchen beanfpruchen.

Gaudenzio befitzt zwar nicht die Anmuth des Luini, feine Werke find auch nicht fo vollendet in der Ausführung wie die feines Nebenbuhlers, allein, Alles in Allem genommen, fteht er, was Erfindungsgabe, dramatifches Leben, malerifches Talent anbelangt, weit über Luini. Sehr oft verliert Ferrari in feinem Feuereifer das Gleichgewicht und wird barock und affektirt; auch find viele feiner größern Kompofitionen gar zu fehr mit Figuren übertüllt; in feinen beften Werken jedoch fteht er nur wenigen feiner Zeitgenoffen nach, ja manchmal, wie z. B. in einigen jener Männer- und Frauengruppen in der großen „Kreuzigung Chrifti" zu Varallo, dürfte Gaudenzio felbft den Vergleich mit Raffael nicht zu fürchten haben.

Die Handzeichnungen diefes großen, nicht hinlänglich gekannten und gewürdigten Meifters find meift nach dem Syftem, welches von Vincenzo Foppa in die lombardifchen Schulen eingeführt wurde, d. h. mit Schwarzkreide und Gips auf blau grundirtem Papier ausgeführt [1]). In feiner

tigen Meifter galt, malte in S. Celfo. u. f. w.; doch weder er noch Lomazzo deuten auf fein Verhältnifs zu Perugino oder Raffael.

1) Ein paar folcher Zeichnungen Gaudenzio's befitzt auch die Sammlung der Uffizien, z. B. Maria in einer Glorie von Engeln (No. 198) und Maria mit dem Kinde und zwei Engeln (No. 238), unter dem falfchen Namen des Giacomo Francia.

ſpäteren Zeit bediente er ſich auch zuweilen der Tuſche. Die ſchönſten Handzeichnungen des Meiſters finden wir in der Sammlung der königlichen Bibliothek in Turin; auch die Ambroſiana beſitzt mehrere, von denen ein paar, neben Zeichnungen des Bramantino aufgeſtellt, einleuchtender als jede Argumentation die theilweiſe künſtleriſche Abſtammung Gaudenzio's von Bartolommeo Suardi, Bramantino genannt, veranſchaulichen dürften.

Nachträge.

Zu Seite 71. Bei meinem diesjährigen zweiten Beſuche der Baron Sternburg'ſchen Bilderſammlung in Lützſchena kam ich leider zu der Ueberzeugung, daß der „Ecce homo" von Andrea Solario kein Original, ſondern eine auf Täuſchung berechnete Kopie ſein müſſe. Das Gemälde iſt viel zu ſtumpf und flach in Zeichnung und Modellirung für einen Meiſter wie Solario; auch hat das Ohr des Chriſtus nicht die dem Meiſter eigenthümliche Form.

Zu Seite 465. Auf der diesjährigen „Kunſtausſtellung" in Turin (1880) ſah ich vor etwa einem Monate ein zweites mit dem Namen und der Jahreszahl bezeichnetes Werk des Bernardino Conti. Es iſt dies das faſt lebensgroße Profilporträt eines jungen Mannes mit langem braunem Haar und ſchwarzem, mit dem Orden des h. Michael gezierten Barett auf dem Kopfe. Der etwas düſter ausſchauende Cavalier trägt einen Dolch an der Seite. Die Fleiſchtöne ſind auch in dieſem Bilde grau wie auf Conti's ſonſtigen Gemälden. Oben auf der Tafel lieſt man: Catellanus Trivulcius, ann. 26—1505; unten ſteht die Aufſchrift: Bernardini Comitis opus. Das werthvolle Bildniß gehört den Erben des unlängſt verſtorbenen Senators Marcheſe Giorgio Pallavicino-Trivulzio von Mailand; der dargeſtellte Catellanus Trivulcius dürfte aller Wahrſcheinlichkeit nach ein natürlicher Sohn des bekannten franzöſiſchen Feldmarſchalls Gian Giacomo Trivulzio geweſen ſein. Derſelbe wird übrigens im Werke des Pompeo Litta nicht erwähnt.

Alphabetisches Künstlerregister.

Die in Parenthese gesetzten Zahlen beziehen sich auf die Anmerkungen.

Alphabetisches Ortsverzeichniss

der im Text vorkommenden Gemäldefammlungen, Kirchen, Paläfte u. s. w.

Druckfehlerverzeichniss.

S. 1 Zeile 9 lies: 1850 (ftatt 1859).
S. 22 „ 1 lies: ch' egli apprese.
S. 22 „ 17 von unten lies: Pellegrino da S. Daniele.
S. 27 „ 5 lies: wie ein Kartenhaus.
S. 30 „ 4 lies: in Brescia eines (ftatt neun).
S. 32 „ 7 der Anmerkung lies: feine Nachtreter.
S. 33 „ 1 der Anmerkung lies; Nunc habitator Bergomi.
S. 47 „ 24 und S. 130 Zeile 28 lies: apokryph.
S. 52 follen ausfallen Zeile 17 bis 20.
S. 55 Zeile 4 lies: verdorbenes Altarbild (ftatt: verhängtes).
S. 56 „ 29 lies: 1520 für 1524 und Zeile 12: eines Schülers des Palma und des Bordone.
S. 70 „ 3 lies: Lionardo's eigene Werke.
S. 76 „ 12 von unten lies: Vierge (für Vierga).
S. 85 „ 19f. lies: ein mittelmäfsiges Werk.
S. 107 „ 4 und 5 lies: il quale disegno è nel nostro Libro in due modi, und Zeile 1 von unten: sarà für Sarà.
S. 108 „ 22 lies: sedici (für Sedici).
S. 110 „ 24 lies: Bäumen.
S. 121 „ 14 lies: Dolfin (ftatt Dolfia).
S. 125 „ 1 der Anmerkung lies: Alvife Vivarini.
S. 130 „ 10 lies: Patmos (für Pathnos).
S. 131 Zeile 7 von unten lies: tra i (für tral).
S. 131 „ 8 von unten lies: d'Ercole.
S. 140 „ 18 lies: Unrecht.
S. 142 „ 7 lies: Benvenù.
S. 147 „ 15 lies: auf (für au).
S. 147 „ 18 lies: übrigens nur.
S. 150 „ 2 von unten lies: quattro persone.
S. 150 „ 7 lies: danno (für dauno).
S. 153 „ 25 lies: am meiften vervielfältigten Bilder.
S. 160 „ 26 lies: in Dresden.
S. 195 „ 4 lies: im Vergleiche das.
S. 203 „ 5 lies: Edelmann (für Patrizier).
S. 238 „ 2 von unten lies: Männer (für Münner).
S. 250 „ 7 von unten lies: Niederländern (für Niederlander).
S. 277 ift in der Zeichnung der Hand Cofta's die charakteriftifche ftarke Einbiegung am Handgelenk weggefallen.
S. 327 Zeile 11 von unten lies: questo che è.
S. 337 „ 4 lies: Arrivabene.
S. 348 „ 4 lies: giebt.
S. 396 „ 15f. von unten lies: aedicu-lam pinxit et tabulas valde laudatas.
S. 398 „ 4 lies: ernfte (ftatt erfte).
S. 404 „ 3 von unten lies: Sammlung Coftabili.
S. 412 „ 4 von unten lies: jedenfalls.

S. 413 Zeile 2 von unten lies: Brembothal.
S. 419 „ 1 von unten lies: Salazaro (für Sannazzaro).
S. 424 „ 19 lies: 1480 (ftatt 1486).
S. 436 „ 23 lies: Veronesi, mezzo matti.
S. 438 „ 7 lies: Bresciani spaccacantoni.
S. 443 „ 10 von unten lies: di gialli (getrennt).
S. 447 „ 14 von unten lies: Aramin (ftatt Armanin).
S. 457 Zeile 5 von unten lies: Maitland (für Mailand).
S. 458 „ 8 von unten lies: PREDIS (für PSEDIS).
S. 461 „ 4 f. von unten lies: Martinus.
S. 463 „ 12 f. von unten lies: en Piémont.
S. 472 „ 3 von unten lies: wie mehrere Schriftfteller angeben u. f. w.
S. 475 „ 26 lies: Servo (für Serva).



Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

